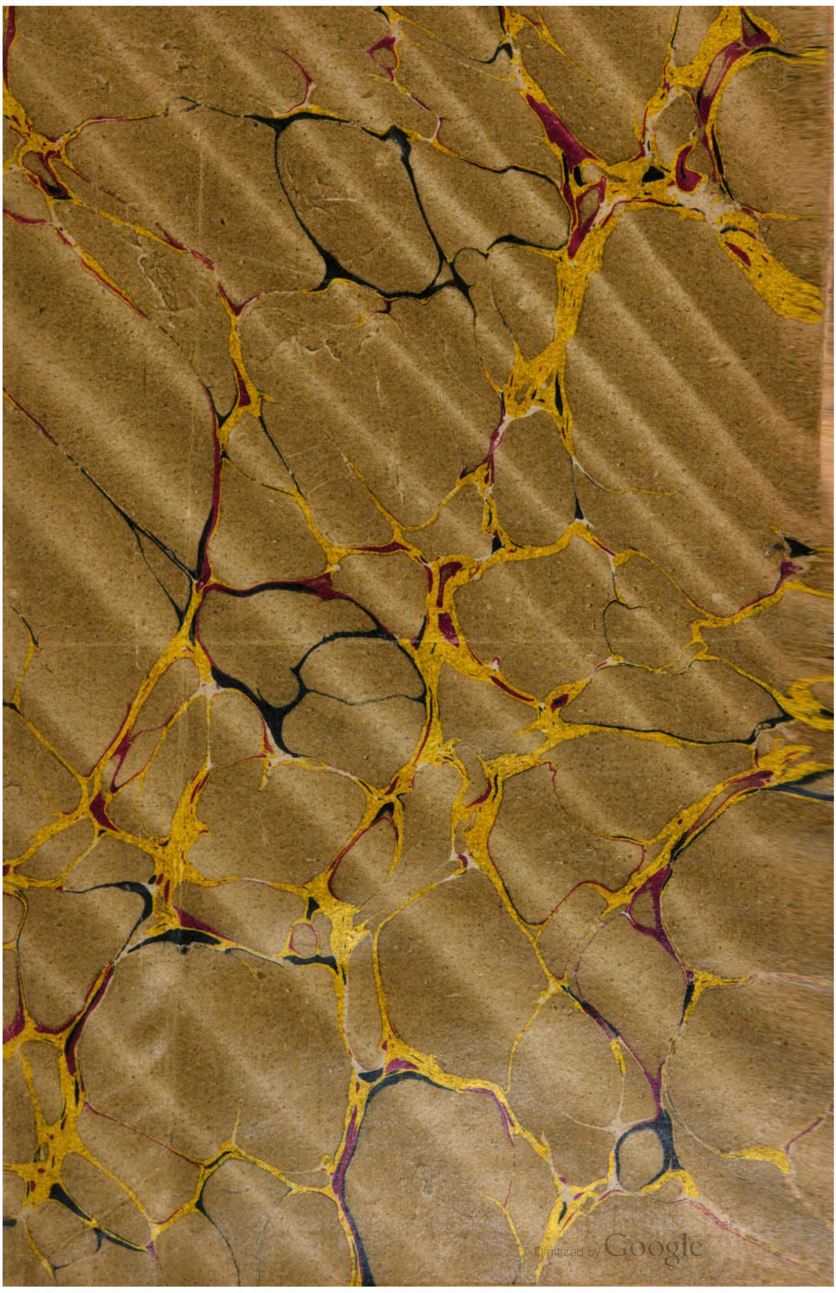



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



INTRODUCTION

A

L'ESTHÉTIQUE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique. Un vol. in-8° (Alcan, 1908)........................ 5 fr. »

L'Esthétique expérimentale contemporaine. Un vol. in-8° (Alcan, 1908)............................... 3 fr. 75

Les Sentiments esthétiques. Un vol. in-8° (Alcan, 1910). 5 fr. »

CH. LALO
Docteur ès lettres, Professeur au lycée de Bordeaux

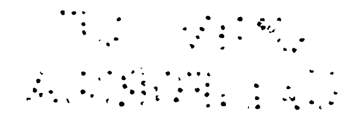
INTRODUCTION
A
L'ESTHÉTIQUE

Les méthodes de l'Esthétique
Beauté naturelle et Beauté artistique
L'Impressionnisme et le Dogmatisme



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
RUE DE MÉZIÈRES, 5, PARIS

1912



AVANT-PROPOS

L'ESTHÉTIQUE COMME PHILOSOPHIE DE LA CRITIQUE D'ART

Une *philosophie de la critique d'art* doit être avant tout un essai de rapprochement entre la critique d'art, l'histoire de l'art, et l'esthétique philosophique.

Cette tentative s'impose à l'heure actuelle, croyons-nous, exactement au même titre que le rapprochement fécond qui s'est enfin produit récemment entre la philosophie et les sciences. Leur alliance séculaire, solidement conclue par les Aristote, les Descartes, les Leibniz, a été interrompue, depuis Kant jusqu'à Bergson, par l'interrègne fâcheux du spiritualisme. Ce demi-mysticisme a isolé la philosophie dans la pensée humaine comme une spéculation sans objet, puisqu'il ne lui a donné pour objet qu'elle-même ; elle n'est plus alors qu'une pen-

sée dans le vide : une « pensée de la pensée », eût dit Aristote, — qui ne permettait ce luxe qu'à Dieu ! De même, toutes les innombrables formes du mysticisme esthétique ont fait de l'étude du beau une rêverie en dehors des faits, étrangère et même parfois hostile aux deux grandes formes que revêt l'examen méthodique de ces faits : l'histoire et la critique.

Or ces trois disciplines ne peuvent légitimement vivre l'une sans l'autre. Lorsqu'un critique littéraire nous parle de l'*Avare* ou d'*Œdipe-roi*, dès qu'il avance une assertion générale sur le genre d'esprit des grands comiques ou sur le problème de la tragédie, il fait de l'esthétique sans le savoir, — et aussi en le sachant. Et lorsqu'un esthéticien réfléchit sur la beauté comique ou tragique en général, comment n'aurait-il pas présents à l'esprit des cas particuliers comme l'*Avare* ou l'*Œdipe*, sous peine d'arbitraire fantaisie ou d'abstraction scolastique ? « La meilleure théorie de l'art, disait avec raison le vieux La Harpe, sera toujours l'analyse des chefs-d'œuvre. »

Ainsi, critique ou esthéticien prennent également pour objet, — immédiat chez l'un,

moins prochain chez l'autre, — quelque œuvre d'art donnée, et tous les deux ont sur elle les mêmes points de vue : ils l'expliquent d'abord, la jugent ensuite. Seulement l'un s'attache plutôt aux idées générales, l'autre plutôt aux faits particuliers. Entre leurs deux manières de voir, il n'y a donc qu'une nuance de degrés dans l'abstraction, non une différence d'espèce dans la nature de la pensée.

Tous les deux enfin n'ont pas sur chaque œuvre de points de vue plus sûrs que ceux de l'histoire. Pour l'expliquer et la juger, ils la considèrent nécessairement comme un fragment de cette histoire, c'est-à-dire comme un fait représentatif, comme un moment d'une évolution collective. Voilà l'arsenal où la critique comme l'esthétique puisent également leurs armes. L'histoire de l'art de son côté implique un choix des œuvres significatives, donc une critique préalable, et par là une esthétique virtuelle.

On n'isole chacun de ces trois points de vue que par abstraction. Et cette abstraction est d'ailleurs parfaitement légitime, pourvu qu'elle se reconnaisse et se donne comme telle.

Mais la scission qui s'est trop souvent établie entre ces trois manières de voir est profondément regrettable. Les spécialistes qui ont adopté chacune d'elles s'ignorent beaucoup trop entre eux, ce qui nuit à tous, et à leur public.

Cette méconnaissance mutuelle tient peut-être surtout à une survivance de la diversité et de la médiocrité des origines. L'histoire de la littérature jusqu'à La Harpe, celle de la plastique jusqu'à Lanzi, celle de la musique jusqu'à Fétis, n'ont guère été que des recueils de biographies, d'anecdotes et de « morceaux de bravoure » sans lien sérieux. Les origines de la critique sont encore moins glorieuses. La critique littéraire moderne est née des jalousies et des vanités d'auteurs, des adulations et — surtout — des injures familières aux humanistes du xv[e] siècle, combinées avec leur tâche didactique. La critique d'art plastique naquit des satires personnelles et des libelles déchaînés par les premiers *Salons* du xviii[e] siècle, et que Diderot et La Font de Saint-Yenne prirent les premiers au sérieux. La critique musicale enfin eut pour source les rivalités chauvines et les igno-

rances voulues des écoles italienne, française et allemande.

Ainsi les deux sœurs cadettes ont des origines modestes. Seule, l'esthétique, issue de Pythagore et de Platon, dès l'origine apparentée à la philosophie, et par elle à la métaphysique et à la morale, éprouve quelque répugnance à reconnaître dans sa famille ces parvenues, ces parentes autrefois pauvres, aujourd'hui beaucoup plus riches qu'elle. Et depuis leur naissance, cette grande dame végète, toujours pauvre, mais toujours fière.

Son orgueil fera-t-il plus longtemps sa médiocrité? De même que la philosophie contemporaine n'a repris quelque vitalité et quelque valeur positive qu'en revenant à son rôle normal de réflexion désintéressée sur les sciences, et en adoptant leurs résultats pour ses seules bases solides, qu'elle emprunte ainsi aux savants spécialisés, — de même l'esthétique ne peut prendre pour fondements scientifiques que les faits, les lois, les méthodes, bref les résultats de toute sorte acquis par l'expérience encore récente, mais déjà éprouvée, des disciplines spécialisées, authentiquement positives,

qui correspondent à son objet propre : la critique et l'histoire de l'art. L'esthétique positive ne peut être qu'une philosophie de ces deux disciplines, une réflexion plus haute qui s'appuie sur elles pour les dépasser.

Il est grand temps aujourd'hui de prendre sérieusement conscience des dangers qu'offre l'esthétique traditionnelle dans son insuffisance attardée. Longtemps réduite à l'ancienne rhétorique ou à la critique de chaque œuvre prise à part, elle est devenue une sorte d'observation intérieure de l'amateur, ayant pour idéal la psychologie de l'artiste. Elle n'est en réalité, sous cette forme, qu'une transposition dans le domaine de l'art de la méthode d'introspection spiritualiste.

L'esthétique, depuis la fin du XVIII[e] siècle, et surtout en France, n'a guère été qu'un décalque de l'idéologie régnante, puis de l'éclectisme psychologique, érigés en méthode de critique. Et cette méthode, en psychologie comme en esthétique, a fait son temps : elle a donné tout ce qu'on pouvait raisonnablement attendre d'elle. C'est dire qu'après avoir fourni des procédés de description et de classification sou-

vent ingénieux, elle n'est plus aujourd'hui qu'une phraséologie stérile. Elle ne reprendra des forces qu'au contact de la critique, sa seule attache avec la vie concrète de l'art : en devenant sa partie philosophique, sans aspirer à se séparer d'elle.

On s'étonnera peut-être de voir ici rapprochés des penseurs d'une tournure d'esprit fort différente, et quelquefois même fort opposée : critiques d'art et littérateurs français, philosophes et esthéticiens allemands, historiens, psychologues, esthètes, artistes, expérimentateurs, statisticiens... Voilà un disparate bien étrange : que peut-il ressortir d'une juxtaposition si hétéroclite ?

Nous espérons qu'il en ressortira pratiquement le besoin, et le désir, de faire converger et s'entr'aider de plus en plus ces disciplines encore si divergentes, et qui, jusqu'ici, se développent séparément, dans l'ignorance ou le dédain l'une de l'autre.

Elles sont apparentées pourtant, à peu près comme le sont, dans un autre domaine, l'hygiène, la chirurgie, l'étude microscopique des cellules et la chimie organique ou même

électro-dynamique. Il n'y a pas si longtemps que l'on n'entrevoyait qu'à peine un lien idéal, et nulle solidarité actuelle et pratique entre ces divers ordres de recherches : qui douterait aujourd'hui qu'elles puissent et doivent collaborer à la même tâche, et qu'il y ait un véritable danger pour chacune à ignorer les autres? Or l'esthétique aussi, nous le verrons, a ses chirurgiens et ses chimistes, ses praticiens empiriques aux prises avec la vie concrète, et ses analystes habiles au maniement du microscope et à l'expérimentation *in vitro* : on peut souhaiter qu'une évolution semblable fasse converger enfin, dans une harmonie féconde, tant d'efforts isolés, et chacun borné ou même impuissant.

Sans doute, la collaboration efficace de l'expérimentation de laboratoire, de la philosophie, de l'histoire et de la critique de cabinet reste un idéal encore lointain : comme l'a été longtemps dans un autre domaine celle du microscope, du courant électrique et du bistouri. Mais encore cet idéal est-il le plus haut que chacun de nous puisse avoir présent à l'esprit pour orienter ses jugements de chaque jour :

c'est pourquoi il est souhaitable que chacun en prenne une fois pour toutes une claire conscience, avant de suivre sa voie personnelle, et pour la mieux suivre. Du métaphysicien, de l'historien ou du critique, remettons-nous au plus « intelligent » pour faire le premier pas. Il est vrai que c'est celui qui coûte...

A défaut d'une activité et d'une discipline communes à des penseurs si différents par leur nature mentale, leurs origines et leurs tendances, ce qui n'est pas un rêve irréel, mais un besoin précis de l'heure présente, c'est qu'ils cessent enfin de se méconnaître, qu'ils prennent conscience de l'unité de leur but malgré l'emploi des moyens les plus opposés, qu'ils s'accoutument à se fréquenter, à s'apprécier, et avant tout à se connaître : car ils s'ignorent; et combien n'auraient-ils pas à apprendre les uns des autres ?

Le principal but de ce livre serait atteint, s'il pouvait aider en quelque chose à cette œuvre de l'esthétique à venir.

INTRODUCTION
A
L'ESTHÉTIQUE

PREMIÈRE PARTIE

LES MÉTHODES DE L'ESTHÉTIQUE

Le problème des méthodes qui conviennent à l'esthétique est de ceux que les théoriciens du beau ont le plus confusément traités. C'est à peine, semble-t-il, s'ils osent l'aborder. Parmi les plus volumineux ouvrages sur l'esthétique, il en est bien peu qui se hasardent à lui consacrer seulement un chapitre. Et quand ils le font, on y cherche en vain une réponse sérieuse à cette question précise : l'esthétique a-t-elle un objet défini, capable de déterminer une ou des méthodes qui lui soient spéciales et vraiment appropriées ?

Les solutions que les esthéticiens donnent à ce problème, quand ils daignent en formuler quelqu'une, dévoilent l'incertitude la plus complète, ou même l'absence de toute méthode ; et sous ce nom ils ne nous proposent guère que leur propre sys-

tème, ce qui est un cercle vicieux évident ; ou bien un mélange bizarre de principes et de conclusions, de faits et d'hypothèses, tellement confus qu'on ne sait jamais à quel titre chacun se présente ; ou enfin des considérations si abstraites et par suite si détachées de tout objet précis, qu'elles sont sans aucun rapport avec les conclusions ou applications pratiques que l'on prétend en tirer.

Cet état anarchique des méthodes de l'esthétique n'est pas pour nous étonner : il ne reflète que trop fidèlement l'anarchie et les incohérences de l'esthétique actuelle. Pour qui se persuade que la méthode d'une science ne saurait s'imposer à elle *a priori* et du dehors, mais doit seulement se dégager d'elle peu à peu, et que sa formule, en perpétuelle évolution, est inséparable des progrès de la science même dont elle ne forme qu'un extrait réfléchi, il ne saurait en être autrement.

Toutefois, depuis vingt-cinq siècles qu'il existe une esthétique, il n'est peut-être pas prématuré d'essayer de dégager de son état actuel les procédés généraux qui lui conviennent à notre époque.

CHAPITRE PREMIER

L'ABSENCE VOULUE DE MÉTHODE
LE MYSTICISME ESTHÉTIQUE

La confusion ou l'absence de toute méthode dans l'esthétique n'est pas seulement un fait, qui se constate et s'explique aisément; le mysticisme esthétique érige ce fait en droit : il promulgue son impuissance actuelle et provisoire comme un dogme définitif, où il se complaît.

Et l'on sait combien le mysticisme esthétique est envahissant! Même les penseurs qui se croient le plus profondément rationalistes en tout autre domaine, estiment nécessaire d'afficher, dès qu'il s'agit de beauté, une conviction, ou mieux une foi rebelle à toute idée de méthode, d'analyse ou de raison.

Le « trouble du cœur », synonyme sans doute d'inspiration, « l'obscurcissement de l'intelligence », qui équivaut à l'intuition irrationnelle, « l'hymne » et le dithyrambe remplaçant le raisonnement et la critique : voilà l'attitude que l'on recommande au

théoricien, dès qu'il prend pour objet le beau[1].

Nul n'oserait sérieusement la recommander aujourd'hui ni au savant, ni au moraliste, ni même au penseur qui prend pour objet l'histoire et la théorie des religions, ce lieu par excellence des mystères. Et pourtant l'intuition de la vérité, du bien et de la foi ne sont pas sans doute des fonctions moins dignes de respect et moins profondément personnelles que le sentiment de la beauté. Or, plus l'intuition dont on veut faire la théorie est irrationnelle, plus il faut apporter de clairvoyance dans son analyse : car il s'agit ici non de la provoquer ou de l'intensifier, mais de la prendre simplement comme un fait, comme une matière pour l'observation.

Mais beaucoup de penseurs estiment que la réflexion désintéressée perd tout droit en pareille matière, et qu'un vertige *doit* saisir le penseur imprudent qui s'aventure à dévoiler cette autre déesse de Saïs : sans ce vertige, il manquerait son but, il n'apercevrait pas son objet véritable. La beauté, qu'on croirait ne résider que dans les apparences sensibles, dont elle vit, n'est-elle pas au contraire tout entière en dehors de ces apparences, bien qu'elle n'existe que par elles ? Elle est l'expression de l'indicible, l'intuition de l'inconnaissable,

1. G. Séailles, *La science et la beauté*, Revue philosophique, 1879, t. I, p. 592.

la divination de l'inintelligible, le sentiment du supra-sensible, la révélation de notre moi lui-même en dehors de toute personnalité, et bien d'autres choses encore : tout ce que l'on voudra, qui enferme une contradiction, pourvu qu'elle soit bien apparente, et nous accule tout de suite au mystère !

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si cette contradiction existe bien réellement dans les faits, ou seulement dans les théories ; et ce que vaut le mysticisme esthétique en lui-même. Nous avons essayé de montrer ailleurs qu'il était incapable d'atteindre les véritables faits esthétiques, et de définir même son objet[1]. Retenons seulement ici la conviction qui s'en dégage fortement : c'est qu'en fait d'esthétique, l'absence de méthode est toute la méthode. A moins toutefois qu'on ne veuille décorer de ce nom une perpétuelle vaticination, une prédication dite inspirée, une élévation vers l'ineffable...

On devra reconnaître que cette peinture du mysticisme esthétique n'est point caricaturale, et que, depuis Plotin jusqu'à Ruskin, Tolstoï, Mæterlinck, Péladan ou même Bergson, les prétentions des mystiques n'ont guère varié d'objet, ni même changé de forme.

En pareille matière, comme toujours en matière

1. Voir Ch. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, 1910, Alcan, p. 114-144.

de foi, les raisons théoriques invoquées sont peu de chose, et méritent à peine l'examen : l'état d'esprit du mystique est un fait, les raisons qu'il donne pour se justifier en sont un autre, et non moins curieux : mais c'en est l'effet plus que la cause. L'un et l'autre sont également à expliquer par le théoricien soucieux d'examiner tous les faits esthétiques.

Ce sont les raisons pratiques, au contraire, qui sont déterminantes. Or, la conception pratique de l'esthétique sans méthode, c'est un vif désir d'agir directement sur le créateur ou le contemplateur de l'œuvre : d'ajouter à l'inspiration de l'artiste, de suggérer à l'admiration de l'amateur. De là vient que la critique mystique d'une œuvre d'art aspire si facilement à devenir elle-même une *autre* œuvre d'art : concurrence déloyale, ou parasitisme impuissant, selon le cas.

Or, inspiration ou admiration sont plus intuitives que réfléchies, nul ne peut le contester : bien souvent l'analyse les dissout plus qu'elle ne les accroît. Au contraire une méthode, qu'elle procède par analyse ou par synthèse des éléments, est par définition une décomposition de cette intuition indivisible Elle ne peut donc aider directement ni le créateur ni le contemplateur de la beauté ; elle est l'adversaire bien plus que l'auxiliaire de toute contemplation. En face du beau il est impie de parler de critique et de réflexion : il faut être pris tout entier,

ou pas du tout : l'extase seule convient. Et quelle absurdité d'amener par une méthode rationnelle cet état essentiellement irrationnel!

A l'exemple de Pascal, le vrai mystique n'a de méthode que pour combattre la raison par ses propres armes, ce qui est sa tâche négative; mais pour son office positif, qui est de provoquer l'intuition, toute méthode est un sacrilège; toute critique est une négation.

Aussi les mystiques les plus purs, soucieux de sauvegarder la naïveté coutumière de leur âme, n'hésitent-ils pas à faire l'apologie de l'ignorance : ils dédient l'art aux « purs », aux « simples d'esprit », voire aux « illettrés », comme si ceux-là étaient moins remplis de préjugés que les autres : eux qui précisément ne jugent que par conventions e par routines !

Nous avons nommé quelques-uns des esthéticiens mystiques les plus modernes : ils sont, à force de raffinement, de réflexion et de décadence, tellement hostiles à tout procédé réfléchi, qu'ils dressent à la place de toute méthode, et pour en remplir la fonction, une véritable théorie de ce qu'on pourrait appeler l'*infantilisme esthétique !*

Par bonheur, cette généreuse conception verse presque fatalement dans l'éloquence. Et, comme elle est très répandue, on a dès longtemps accoutumé d'entendre les esthéticiens comme on assiste à beaucoup d'autres sermons : sans les écouter. Et

cela est assez conforme aux propres intentions du mysticisme, qui sont, par amour pour les révélations intimes et incommunicables, de nous laisser en face de l'œuvre d'art, seul à seul avec nous-mêmes, dans le rêve.

Cette conviction toute subjective, cette foi extatique se place donc d'elle-même en dehors de la discussion. Toutefois elle suppose deux conceptions essentielles et de la méthode et de l'esthétique, qui sont trop accréditées pour qu'on n'y insiste pas davantage.

Le mysticisme, avons-nous dit, assigne à l'esthétique pour but essentiel, ou même unique, de mieux faire jouir de l'œuvre ou de sa beauté. Or, comme une méthode réfléchie est propre, ainsi que toute réflexion, à troubler cette jouissance, comme une méthode ne peut nous donner ni l'inspiration du génie, ni l'admiration intuitive, la méthode n'est pas seulement étrangère à l'esthétique : elle est sa plus redoutable ennemie.

Et l'on ne saurait nier que cette conception de l'esthétique ait sa part de vérité : elle a raison, non sans doute contre tout rationalisme esthétique, mais contre ce rationalisme ou mieux cet intellectualisme mal compris et exclusif, qui ne veut voir partout que l'œuvre de l'intelligence abstraite, et non celle de nos autres facultés et de tout l'organisme de notre conscience, dont elle est pourtant solidaire. Elle a raison en somme envers un contre-

sens assez fréquent sur les rapports de la beauté avec l'esthétique, ou de l'application avec la théorie.

Certes si une méthode devait être un ensemble de leçons aboutissant à un certain nombre de modèles scolaires, qu'il suffirait de copier ou d'approuver docilement comme un bon élève pour produire ou sentir le beau, rien ne serait si nuisible qu'une méthode dans l'esthétique. Et c'est bien ainsi que l'entend un certain dogmatisme abstrait ; ou plutôt qu'il l'entendit, pendant tout le règne de l'académisme. Mais l'éclectisme académique, né après la renaissance de l'antiquité classique au XVIe siècle, et qui correspond assez bien dans l'art à ce qu'est le spiritualisme dans la philosophie, n'est pas plus toute l'esthétique, que le système de Cousin n'est toute la philosophie.

Le tort de l'académisme, dans l'emploi de ses méthodes d'idéalisation banale et mécanique, c'est, outre le choix souvent contestable de ses modèles, de poser le précepte avant les œuvres, comme s'il leur préexistait, à la façon des entités scolastiques, ces abstractions faussement scientifiques, qui semblent commander *a priori* aux faits, plutôt que leur obéir et les suivre.

Mais si le mysticisme esthétique, en favorisant l'individualisme, a été une juste réaction contre le dogmatisme artificiel et mal compris de la scolastique académique, il a accompli son œuvre, il a fait son temps ; il ne vaut plus contre un dogma-

tisme plus relativiste et mieux compris, imprégné du véritable esprit historique et critique des modernes, c'est-à-dire contre une juste conception des méthodes esthétiques, dans laquelle le précepte, l'idéal, la norme sont présentés comme un extrait des chefs-d'œuvre, et qui ne valent que par eux, bien loin qu'une raison abstraite les impose *a priori*, comme des freins, à l'activité des artistes actuels et aux futurs chefs-d'œuvre. Ils deviennent, par là, mobiles, souples, adaptés, en perpétuelle évolution, sans devenir pour autant irrationnels comme une révélation ineffable : autre superstition, non moins dangereuse pour l'art que celle de l'académisme !

En réalité, si une méthode devait donner du génie, ou même simplement du goût, à ceux qui n'en ont pas, si la méthode devait être conçue comme une recette plus ou moins infaillible, destinée à remplacer l'intuition là où elle manque, et à la dissoudre là où elle existe, certes, il faudrait supprimer toute méthode : nul artifice ne fut jamais si pernicieux que les préceptes bons pour des enfants et des copistes (quand toutefois ils sont bons !) et transportés tels quels aux personnalités mûries et aux imaginations vraiment créatrices.

Le tort du mysticisme esthétique, ce n'est pas de lutter contre une conception si artificielle de la méthode, c'est de supposer qu'il n'y en a pas d'autre.

Mais une méthode vraiment rationnelle n'a jamais prétendu, dans la science pas plus d'ailleurs que dans l'art, se substituer à la faculté d'invention ! Une méthode ne peut donner du génie, pas plus qu'un système d'esthétique ou de philosophie quelconque, serait-il même le plus convaincu et le plus convaincant de tous les mysticismes ! Car cette impuissance n'est pas due à la qualité de la méthode ou du système, mais à l'idée même de méthode ou de système.

En effet, l'esthétique n'a pas pour but direct de nous faire mieux jouir, mais seulement de nous faire mieux comprendre et juger notre jouissance. De même la physiologie nous apprend comment nous digérons : cela est intéressant pour l'homme qui réfléchit ; mais cela ne le fait pas mieux digérer. Ce n'est qu'indirectement que l'étude de la physiologie amènera certains praticiens à formuler des règles générales d'hygiène ; certains malades à les appliquer, à y puiser une aide dans leurs réactions spontanées contre les attaques des maladies ; enfin certains moralistes à formuler les obligations, les devoirs et les droits correspondants. En ce sens, l'esthéticien est à la fois le physiologiste et le moraliste de l'art.

En effet, l'esthétique ou sa forme plus vulgaire et plus concrète, la critique d'art, n'aide à jouir du beau que ceux chez qui cette jouissance est intimement liée à la réflexion ; mais on ne peut nier

qu'elle est propre à en détourner certains autres, chez qui la pensée gâte le plaisir, soit en vertu de la spontanéité de leurs réactions, soit au contraire parce qu'ils se sont blasés sur elles à la longue.

Il faut donc se résoudre à ne voir dans une esthétique bien comprise ni les avantages ni les inconvénients qu'on a si souvent voulu espérer ou redouter d'elle. Sa véritable efficacité est beaucoup plus inoffensive. Elle est une explication qui mène à des estimations de valeurs, c'est-à-dire qui devient « normative » ; elle est un extrait de la faculté esthétique ; elle ne la crée pas. Il n'y a pas plus à la nier ou à proclamer sa faillite, qu'on ne doit rejeter la médecine parce que beaucoup d'individus se sont mal trouvés de l'étudier à moitié, et de l'appliquer mal à leur constitution personnelle : voire même de l'appliquer bien !

En toute science la part de théorie pure et d'application est toujours très délicate à doser ; toute science doit se proposer en définitive d'agir sur les faits, et de rendre l'homme maître du monde et de soi-même ; mais il ne lui est pas moins essentiel d'être désintéressée, et de ne pas prendre les applications pratiques pour but immédiat : ce qui la paralyserait.

Ainsi posée, la question de la méthode exclut d'elle-même, semble-t-il, la négation systématique des mystiques. Adoptons cependant leur point de vue pragmatique pour ce qu'il a de vrai. Il ne reste

plus qu'à se demander si la méthode, qui s'adresse à la réflexion, n'est pas beaucoup moins suggestive pour les artistes ou les amateurs d'art, que l'intuition irrationnelle et les élévations vers les mystères.

Nietzsche a raconté en vrai mystique comment *Zarathustra* lui fut inspiré, par une série de révélations brusques et « sans jamais choisir », où il sentait « son esprit lui-même se faire métaphore » C'est pourtant lui qui nous donnera sur ce point la juste mesure.

Les artistes, dit-il, ont intérêt à ce que le public croie à des intuitions soudaines, à de soi-disant inspirations qui tombent en eux du ciel comme le don unique de la grâce: ils se sentent par là devenir surhumains !

On leur attribue ainsi volontiers un esprit sans commune mesure avec le nôtre, « une vue immédiate de l'essence du monde, comme par un trou dans le manteau de l'apparence ». Et cette superstition a tout juste autant de valeur, pour le public, que la croyance générale aux miracles, qui est un ressort d'action très puissant *tant qu'il y a des croyants*, et pour les seuls croyants.

Mais la superstition de génie est-elle aussi favorable au génie lui-même? Voilà qui est plus douteux. Se fier à des facultés exceptionnelles, croire à l'irresponsabilité de sa création, se pénétrer d'une crainte religieuse de soi, perdre toute atti-

tude critique : ce sont des symptômes bien dangereux. Ils minent les véritables forces d'action. S'il est bon pour certains de croire qu'ils suivent un guide surnaturel, qui guidera le guide lui-même? L'étoile de Napoléon l'élève un moment au-dessus des hommes ; mais plus elle le hausse au-dessus de l'humanité, et plus il est près de sa ruine, et plus profonde sera sa chute.

En réalité l'imagination créatrice produit dans les meilleurs esprits, à tout instant, pêle-mêle du bon, du médiocre et du mauvais, et c'est leur *jugement* qui choisit, et rejette, et combine. Dans l'art comme dans la morale, l'inspiration n'est pas un miracle ; c'est un capital qui s'accumule lentement, et parfois se dépense d'un seul coup. La vraie faculté de l'artiste, c'est *la conscience du métier*[1].

Utile donc au prestige du prêtre, de l'homme d'action, de l'artiste et même du savant dans leurs rapports avec le public, la superstition mystique leur est nuisible dans leurs rapports avec eux-mêmes, c'est-à-dire, en définitive, dans leurs créations.

Beaucoup penseront sans doute que, si le choix se pose entre une superstition quelconque et un art rationnel d'agir, de sentir ou de penser, c'est celui-ci qu'il faut toujours préférer, sans autre

1. F. Nietzsche, *Humain, trop humain*, partie I, traduction Desrousseaux, p. 190, 202 et suiv.

considération qui tienne. Contentons-nous de constater plus simplement que le mysticisme esthétique, comme d'ailleurs le rationalisme outré, est une arme à deux tranchants, toujours prête à nuire autant qu'à servir ; et que si les deux extrêmes ont chacun leurs avantages et leurs dangers, qui sont complémentaires, la meilleure attitude est encore celle qui se prête à profiter à la fois des deux en les complétant l'un par l'autre : il y aura donc en toute « conscience esthétique » une heure pour l'intuition, et une heure aussi pour la réflexion méthodique. Dans un esprit bien fait, l'une n'effacera point l'autre, mais au contraire la prolongera : puisque nul état de conscience ne dure que s'il change, et n'est riche que par la multiplicité.

Nous sommes ici à l'heure où l'on réfléchit. Le bon outil ne suffit pas à faire un bon ouvrier; mais le meilleur ouvrier sans outil n'est qu'un mauvais manœuvre. Pourquoi le mysticisme ne travaillerait-il pas à former de bons ouvriers, et la méthode à leur donner de bons outils ? C'est encore, croyons-nous, faire la part belle au mysticisme.

CHAPITRE II

LES FAUX PROBLÈMES DE LA MÉTHODE ESTHÉTIQUE

Le problème de la méthode esthétique n'est pas obscur seulement parce que la plupart des théoriciens refusent de le poser, mais encore parce que beaucoup le posent inexactement. Quand on consent à le débattre, en effet, on le réduit le plus souvent à l'une de ces trois alternatives : l'esthétique doit-elle être déductive, ou inductive? métaphysique, ou positive? intégrale, ou partielle? Or c'est, pensons-nous, égarer la recherche sur trois questions vaines.

I. — L'esthétique doit-elle être déductive, ou inductive?

La méthode de l'esthétique doit-elle être déductive, ou inductive? On ne peut plus faire aujourd'hui qu'une seule réponse : c'est qu'elle doit être l'une et l'autre tour à tour. Ces deux méthodes, en apparence antagonistes, sont toujours étroitement liées et inséparables en tout ordre de recherche.

Toutefois c'est la déduction qui, depuis Platon,

a dominé toute l'esthétique philosophique jusqu'à l'école expérimentale de nos jours.

Cette préférence se justifierait peut-être suffisamment par un penchant, commun à toutes les sciences dans l'enfance, pour les explications verbales et les analyses purement conceptuelles. Mais elle a deux raisons d'être plus profondes, qui correspondent aux deux grandes fonctions, — explicative et normative, — de toute esthétique.

Dans l'explication, la science du beau rencontre des faits tellement complexes, que l'observation directe n'arrive guère à les débrouiller par ses propres forces : il est plus expédient, malgré l'apparence, de procéder alors par des hypothèses provisoires et abstraites, suivies de leurs vérifications déductives dans les faits réels. C'est ce que Stuart Mill, malgré son empirisme, toujours si favorable à l'induction, constate à propos de toutes les sciences morales et sociales.

Dans la prescription « normative » des valeurs, d'autre part, il semble que la fonction des lois esthétiques ne peut être de constater *ce qui est*, mais de proposer *ce qui doit être;* d'étudier le réel, mais de formuler un idéal. Or c'est la loi déductive qui seule peut s'imposer aux faits ; la loi inductive en est au contraire extraite, et ne représente qu'eux, sans pouvoir les dépasser : l'une commande, l'autre obéit. Et la mission de l'esthétique est de nous commander un idéal ; disons tout au moins, pour

être plus modestes, de nous le recommander.

Malheureusement une telle explication étant *a priori*, risque d'être tout abstraite, et en définitive verbale ; et un tel idéal reste fort arbitraire, parce que n'étant point tiré des faits, il ne se rapporte à eux que dans la mesure où le théoricien a pu s'en inspirer subrepticement, c'est-à-dire dans la mesure où il a su être infidèle à ses principes.

On comprend donc l'utilité de la puissante réaction qu'inaugura Fechner au nom de « l'esthétique d'en bas ». Et ce n'est pas en vain que Meumann et plus d'un autre de ses successeurs le tiennent pour le « fondateur de l'esthétique contemporaine ». Or ses trois méthodes de l'esthétique expérimentale, son étude de l'association esthétique des idées, ses statistiques, et surtout l'esprit général de son système, sont profondément inductifs.

Toutefois, il ne faut pas oublier que Fechner lui-même reconnaissait, dans l'esthétique « déductive » ou « d'en haut », une contre-partie utile de l'esthétique inductive et empirique. Seulement il la considérait comme un simple complément, aujourd'hui tout à fait prématuré, et dangereux s'il se croit exclusif, comme l'étaient, au temps de Descartes, sa physiologie et sa médecine *a priori*, déduites, par paradoxe, des principes abstraits de sa mécanique.

C'est qu'en réalité la séparation artificielle de ces méthodes générales ne peut se maintenir que

dans l'ancienne conception de la logique formelle, pour laquelle les méthodes de l'esprit peuvent être étudiées intégralement en elles-mêmes, sans tenir compte de leurs objets, comme si elles en pouvaient être indépendantes. Tel est l'excès où l'élaboration scolastique de la logique d'Aristote a porté toutes les doctrines classiques du raisonnement, et qui a trouvé son apogée et sa justification théorique la plus radicale dans le système « formaliste » de Kant.

C'est la science expérimentale du XVI[e] siècle, la physique de Galilée et la physiologie de Claude Bernard, qui ont enfin imposé peu à peu la conception moderne. L'esprit, dit ce dernier, n'a pas deux façons de raisonner, pas plus que le corps de se mouvoir, bien que l'un et l'autre en usent de bien des façons. La pensée humaine part toujours de l'observation de quelques faits, qui lui suggèrent quelque hypothèse ; et elle la vérifie sur quelques autres faits. L'hypothèse, c'est-à-dire l'invention, est le nerf de tout raisonnement, et cela même en mathématiques, où les observations et les vérifications sont en fait rudimentaires ou même presque nulles, sauf dans le principe et à l'origine.

« Le savant, dit encore Claude Bernard, est toujours entre deux faits » : ceux qui suggèrent, et ceux qui vérifient ; entre les deux, il y a l'idée directrice, l'anticipation de la pensée, l'interprétation ou tout au moins la généralisation qu'elle veut

extraire des choses. Car l'idée ou la loi n'est pas donnée passivement par les faits eux-mêmes ; elle est virtuellement, mais non point actuellement en eux ; l'inspiration de l'esprit l'en tire seule. Qu'il s'agisse des plus abstraites ou des plus concrètes des sciences, des plus théoriques, des plus normatives, ou des plus appliquées, ces trois éléments sont nécessaires; la proportion seule de leur mélange varie suivant le moment et l'occasion.

Dans l'esthétique comme ailleurs, toute recherche suppose de même des observations préalables, puis une idée directrice, généralisation ou hypothèse, comme on voudra l'appeler : conception provisoire de la pensée, que l'on aura le droit d'ériger enfin en loi dans la mesure où elle aura été vérifiée, et toujours sous bénéfice d'un nouvel inventaire expérimental.

Quant à la proportion légitime de ces trois données, il est évident qu'elle dépend à la fois de trois conditions au moins : le tempérament personnel du savant, le degré d'avancement de la science, et enfin la nature plus ou moins concrète de son objet. Les tendances d'esprit et l'éducation de chaque penseur l'orientent-elles vers une abstraction plus théorique, ou vers une application plus concrète ? Les mêmes faits lui suggèreront, suivant le cas, des moyens fort différents de les représenter ; car toute hypothèse n'est que symbole ou représentation. L'objet étudié est-il très concret? De

longues observations très analytiques s'imposent préalablement, et la prédominance de la déduction n'est qu'un idéal reculé. La science ne peut-elle encore considérer que très peu de ses hypothèses comme à peu près acquises? Ce sont encore les deux phases extrêmes qui tiendront pratiquement en elle le plus de place. Or telle est sans conteste la situation de l'esthétique moderne.

Elle est à peu près, sur ce point, au même niveau que la psychologie ou la sociologie contemporaines, ses meilleures alliées. La juste proportion de faits et d'idées que ses méthodes lui imposent, est indiquée par là ; elle est d'ailleurs destinée à varier à chaque instant, et il serait absurde de vouloir la fixer *a priori*, une fois pour toutes.

On ne saurait trop répéter combien ce faux problème, imposé par la conception formaliste de la logique, est artificiel. Une méthode ne peut être séparée des lois et des faits, et aussi des esprits qu'elle exprime, et transportée telle quelle en tous les domaines : elle n'est plus alors qu'une étiquette inutile sur un flacon vide, où l'on s'amuse à écrire ce que l'on veut. Celui-là fait plus pour le progrès de la science, qui a découvert un nouveau moyen de coloration des éléments microscopiques des cellules, et précisé ou infirmé une localisation cérébrale, que celui qui disserte dans le vide sur le rôle comparé de la déduction et de l'induction dans la biologie ou la psychologie. Voilà les mé-

thodes concrètes et les méthodes abstraites. Galilée, Newton, Lobatchewski, Darwin, Pasteur ou Curie ne sont pas des inventeurs de méthodes formelles. Mais c'est eux qui bouleversent la science : et, par suite, ses vraies méthodes.

II. — L'esthétique doit-elle être métaphysique, ou positive ?

La méthode de l'esthétique doit-elle être métaphysique, ou positive ? Le problème et sa solution sont étroitement solidaires du précédent.

Car il n'y a de déduction applicable qu'après les inductions qui lui ont fourni ses prémisses, et dont elle ne fait qu'*analyser* les résultats : c'est donc elles qui prédominent fatalement, la déduction ne valant que ce qu'elles valent ; à moins toutefois que ces prémisses ne soient données *a priori*, antérieurement à toute expérience : c'est-à-dire qu'elles soient d'ordre métaphysique. C'est la seule exception possible à la méthode expérimentale universelle. Il s'ensuit qu'une esthétique vraiment déductive serait forcément aussi une esthétique métaphysique. Sa prémisse majeure universelle, c'est qu'il y a un beau absolu, un beau en soi, une Idée du Beau, d'ailleurs suprasensible et inconnaissable. Et ses conclusions favorites sont... — Mais elles n'ont aucune importance. Mettons qu'elles sont ce que l'on veut, et nous ne serons qu'indulgents. On peut dire que tous les grands systèmes

d'esthétique, depuis Platon jusqu'à Schopenhauer, n'ont été que des applications particulières des systèmes de métaphysique générale au problème de la beauté. Le sens même de la réforme de Fechner, c'est plus encore la réaction contre la métaphysique, que contre la déduction.

Un exemple très simple le montre clairement. On connaît la « section d'or », cette relation numérique exprimable par la fraction irrationnelle 1/1,6180... ou approximativement 5/8. L'expérience montre que lorsqu'un rectangle, par exemple, a ses deux dimensions proportionnelles à ces deux nombres, il satisfait notre vue mieux que les rectangles de même surface, mais de proportions différentes. Or Zeising, qui découvrit le premier la valeur esthétique de ce rapport mathématique, ne la tirait nullement de l'expérience. Il définissait *a priori* la beauté par la propriété éminemment métaphysique de concilier le fini et l'infini dans le sensible. Puis il établissait, par des raisons non moins métaphysiques, et qu'on devinera facilement contestables, que ce rapport numérique concilie en lui le fini et l'infini, parce qu'il réalise une proportion continue, dont la série peut aller jusqu'à l'infini en tirant tous ses termes l'un de l'autre : car $1/1,6180... = 1,6180.../1 + 1,6180...$ C'est-à-dire, en termes plus vulgaires : l'une des dimensions est à l'autre ce que l'autre est à la somme des deux ; ou encore : la « section d'or »

réalise un tout tel que la plus petite partie est à la plus grande ce que la plus grande est à la somme des deux autres : le même rapport unit chacun des termes d'abord entre eux, ensuite à leur somme ; cette somme pourrait être le point de départ d'une pareille proportion, et ainsi de suite indéfiniment. Il paraît que cette proportion constitue une conciliation rêvée entre le fini et l'infini, le connaissable et l'inconnaissable, le réel et l'idéal : et tous les métaphysiciens n'ont-ils pas défini la beauté comme quelque chose d'approchant ? Zeising conclut donc que cette section d'or *doit* être belle. A la vérité il a longuement vérifié cette conséquence sur les faits ; et l'on ne sait trop ce qui la lui a réellement suggérée ; mais elle se pose en principe comme tout entière *a priori*.

Au contraire, Fechner, reprenant par l'expérience les mêmes données, se contentait de présenter plusieurs rectangles, de proportions variables, à un très grand nombre de personnes : et il constatait en fait, par des statistiques, que le nombre de leurs préférences va en augmentant régulièrement à mesure que ces proportions se rapprochent de la section d'or ; en diminuant à mesure qu'elles s'en éloignent. Le rapport numérique exact, ses propriétés mathématiques et ses privilèges métaphysiques, ne sont donc plus rien dans la méthode : avec « l'esthétique expérimentale » nous ne sortons pas des faits, et des rapports constants entre

les faits, qui sont leurs lois. La forme mathématique que peuvent revêtir ces lois, et qui n'est d'ailleurs qu'une approximation grossière, ne saurait faire illusion sur leur origine et sur leur portée purement empirique [1].

Avec Fechner nous allons donc rigoureusement « de bas en haut »; et même nous n'allons pas très haut : pas beaucoup plus loin que ne mènent les statistiques et leurs lois ou moyennes collectives. Et ici encore Fechner a tenu assez bien la juste mesure : car on sait qu'il est aussi intrépide métaphysicien, lorsqu'il entreprend pour son compte de spéculer sur l'inconnaissable, qu'il est prudent expérimentateur, lorsqu'il fait des observations sur les faits. Il y a temps pour les deux, et le tout est de distinguer avec soin ces deux moments de la pensée. Car le sophisme n'est pas de les admettre ensemble, mais de les confondre.

Mais les métaphysiciens de l'esthétique prétendent avoir en elle plus qu'une part : un privilège, presque un monopole. Qu'est donc en réalité ce prétendu élément métaphysique, qui serait donné dans les œuvres belles comme un fait, et même comme le fait essentiel ?

Si l'on ne s'en tient pas aux généralités oratoires, mais qu'on pousse jusqu'aux applications, on

1. Pour les détails de ces faits et leur discussion, voir : Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, 1908, p. 32, 41, 153 et suiv.

s'apercevra que les partisans de « l'esthétique d'en haut » trouvent du métaphysique en toutes les œuvres, dans la proportion exacte où elles *ne représentent rien*. Surpris de ne pouvoir découvrir alors la source de leurs beautés dans la nature donnée, puisqu'elles n'en sont pas l'image fidèle, ils la cherchent hors de la nature tout entière. De là tant de spéculations sur l'inconnaissable, pour expliquer l'inconnu : l'esthétique métaphysique est le complément ordinaire de la théorie de l'imitation.

Le plus métaphysique des arts, c'est la musique, dit Schopenhauer, que Wagner suivra assez fidèlement sur ce point. Il faut bien qu'elle exprime l'essence des choses, puisque nous savons qu'elle ne représente nulle manière d'être précise des choses. Dès qu'on postule pour l'art la nécessité d'exprimer quelque chose, cet art qui n'imite nulle apparence naturelle doit exprimer le surnaturel. Voilà donc la musique pure, la symphonie d'orchestre, tenue pour l'émanation la plus directe de la « volonté en soi » ; ce qui, à première vue, pourrait passer pour une gageure ! « La musique, disait Beethoven, est une révélation plus haute que toute sagesse et que toute philosophie. »

L'architecture, qui n'imite pas beaucoup plus, exprime, quand elle n'a pas de proportions définies, l'infini : tout le monde a remarqué, depuis le romantisme, l'élan métaphysique des cathédrales gothiques vers le ciel. Et quand elle a, au con-

traire, des proportions rationnelles et très définies, comme dans les temples grecs, elle représente encore, nous dit Zeising, l'accord harmonieux de l'infini avec le fini. De toutes façons, rien n'est plus métaphysique.

Les arts représentatifs sont plus embarrassants : à quoi bon, avec eux, sortir du sensible, dont ils sont l'expression, et dont ils ne peuvent précisément s'écarter sans péril pour leur propre beauté ?

Toutefois, la poésie est métaphysique dans la mesure où, sans rien décrire, elle suggère, par le rythme, par les images et leurs associations, autre chose que des idées et des faits : des sentiments, qui ont quelque chose d'ineffable, de supra-sensible, de mystérieux, donc *a fortiori* de métaphysique ; car il ne faut pas être trop difficile sur la définition esthétique de ce mot.

Quant à la peinture, elle reste plus terre à terre : elle semble être l'art réaliste et expérimental par destination. La première qualité d'un portrait, par exemple, c'est la ressemblance. Mais il y en a une seconde, plus malaisée à définir : que peut-elle être, sinon la « qualité métaphysique ? » Un portrait est bon dans la mesure où, à l'inverse d'une photographie, il exprime moins la réalité présente et sensible, que « l'être métaphysique » de son modèle : son modèle « tel qu'il serait à son heure métaphysique », selon le mot pittoresque de Christiansen.

A vrai dire il n'y a guère dans cette prétention au supra-sensible qu'un autre nom donné à deux éléments fort opposés, et qui échappent tous deux à l'idée d'imitation du réel : d'une part l'*idéalisation*, conception fort démodée depuis les triomphes du réalisme et du naturalisme ; d'autre part les éléments *formels*, propres à chaque art : lignes, rythmes ou rapports sonores par exemple, avec leurs lois spécifiques. Par respect pour les droits sacrés du sentiment, qui, sous ses formes nobles du moins, semble être le *moteur* des deux autres éléments, on hésite à les nommer de ces noms roturiers ; mais c'est bien eux qu'une analyse plus positive nous montrerait comme le principal contenu de toute cette prétendue métaphysique : ce sont des éléments *techniques*, irréductibles à tout autre ; mais irréductibles en ce sens seulement ; et à ce titre ils n'ont rien de supra-sensible, ni même, en principe, d'inaccessible aux sciences. Sans doute, « l'expression de l'inconnaissable par le sensible » est une étiquette bien plus séduisante. Mais ce n'est qu'un mot ; et dont la séduction se réduit à une métaphore perpétuelle, ou mieux à une équivoque, qui n'a même pas le mérite d'être très suggestive, puisque l'un des termes en est irreprésentable par définition : dès que l'on croit s'en figurer quelque chose, on se trompe : ce n'est plus lui.

Auguste Comte a défini la métaphysique : l'expli-

cation des faits par des entités, c'est-à-dire des abstractions supposées réelles. Il n'a sûrement pas défini par là toute la métaphysique, mais bien la « mauvaise métaphysique », celle des scolastiques, qui est une combinaison toute verbale de concepts arbitrairement formés. Or celle-ci fleurit merveilleusement dans l'esthétique : « l'idéal », la « vie », le « génie », l' « *Einfühlung* », ce sont les « volontés de la nature » ou les « horreurs du vide » par lesquelles nos modernes esthéticiens ne nous présentent que trop souvent la parfaite image de l'ancienne scolastique. Et, contre une pareille conception, on comprend la réaction légitime de l'école expérimentale de Fechner : la dernière peut-être de toutes nos connaissances positives, l'esthétique traditionnelle n'a pas encore franchi son moyen âge !

Quels sont donc les véritables rapports de la métaphysique avec l'esthétique ? Ils ne sont pas autres que ceux de la métaphysique avec toute autre connaissance possible. Toute connaissance au monde s'établit sur les trois données que nous avons dites : deux sortes de faits, ceux qui suggèrent et ceux qui vérifient, et les hypothèses interposées. Si nous nous en tenons à ces trois termes, essentiels à toute pensée possible, la science est le lieu des hypothèses vérifiées ; la philosophie, au sens large du mot, est le lieu des hypothèses vérifiables en droit, mais non encore vérifiées scien-

tifiquement; la métaphysique est le lieu des hypothèses invérifiables.

Lors donc que le physicien, l'économiste, le sociologue, le moraliste ou l'esthéticien ont découvert des faits suggestifs et les ont reliés par des hypothèses, ils ont fait de la science si leurs hypothèses sont vérifiées ; de la philosophie, si leurs anticipations sont encore prématurées ; de la métaphysique, si les idées directrices ainsi suggérées se trouvent définitivement invérifiables, pour autant que nous pouvons admettre un absolu, même sous cette forme négative. Rien ne peut empêcher certains esprits de surajouter des hypothèses sur l'inconnaissable à tout ce qu'ils connaissent; mais rien ne peut non plus nous les imposer de quelque façon que ce soit : elles sont gratuites, telle une foi échappant véritablement à tout contrôle.

Or l'esthéticien est à cet égard exactement au même point que le moraliste ou même que le physicien. La spéculation, la rêverie métaphysique sur l'essence des choses, sur « l'être en tant qu'être », sera-t-elle plus facilement suggérée par les idées de beau, de sublime ou de ridicule, que par celles d'atome, d'attraction à distance, ou d'organisme? L'harmonie des œuvres artificiellement composées par l'homme, ou celle de la beauté naturelle, nous fourniront-elles de plus justes images que les affinités chimiques, les immunités physiologiques ou les équations

astronomiques et mécaniques, pour symboliser l'origine inconnaissable de l'être, la nature de la vie, la spontanéité de la pensée et de la matière, ou l'infinité du monde? Plus d'un hésitera : le choix entre ces suggestions si diverses est surtout affaire de tempérament individuel ou d'éducation intellectuelle.

Mais il est clair que de toutes façons la réflexion métaphysique ne doit pas précéder les faits esthétiques plus que les autres : elle doit les suivre. Kant a montré dès longtemps qu'il y avait péril et pour la métaphysique et pour la morale à fonder celle-ci sur celle-là ; mais qu'au contraire l'obligation morale, qui est un fait, — « le fait de la raison », — peut fonder légitimement des postulats ou croyances de nature métaphysique. De même une métaphysique peut légitimement se fonder sur l'esthétique, — comme sur toute autre connaissance suggestive, — mais non fonder l'esthétique.

Il est même littéralement absurde de vouloir dériver les beautés apparentes d'une prétendue « beauté en soi » qui en serait le principe, en dehors de tout sujet pensant. Car toute beauté est une *valeur*. Et qu'est-ce qu'une valeur en dehors d'une conscience qui l'évalue ? Il n'y a pas de « faits en soi » ; mais il y a encore moins des « valeurs en soi ». Le réalisme platonicien n'a pas plus de sens dans l'idéalisme relatif ou absolu, empirique

ou rationaliste des disciples de Hume, de Kant ou de Hegel, que dans le positivisme ou le pragmatisme modernes.

Il ne saurait donc être question de rejeter toute spéculation métaphysique de l'esthétique non plus que d'aucun autre domaine, mais il est capital de lui faire sa vraie place : au-dessus de l'expérience, c'est-à-dire *après* et *d'après* elle. En sorte que toute la méthode, avec tous les véritables problèmes qui lui sont propres, reste en dehors de cette question.

III. — L'esthétique doit-elle être intégrale, ou partielle ?

Des conclusions générales sur le beau et sur l'art peuvent-elles ou doivent-elles être tirées de certains arts pris comme type, ou de certaines parties de ces arts, ou de certains points de vue privilégiés sur la beauté ? La spécialisation est-elle requise actuellement de l'esthéticien ? En d'autres termes, l'esthétique doit-elle être intégrale, ou fragmentaire ?

Il peut sembler qu'il n'y a là qu'une question de pratique. Comme le domaine de l'esthétique est immense, et qu'on ne saurait guère le connaître également tout entier, ni l'étudier tout à la fois, il faut bien commencer par quelqu'une de ses parties, quitte à ne formuler d'abord que des conclusions provisoires, que les autres études vérifieront

ou infirmeront : ce qui est le sort accoutumé de toute hypothèse, suggérée par certains faits, et vérifiée par d'autres.

Toutefois, il est important de constater que ce détail pratique rejaillit forcément sur la théorie. Il n'est pas indifférent, pour juger leurs propres jugements, de savoir que Ruskin, très versé dans les arts plastiques, n'a presque rien connu de la musique ; qu'au contraire un grand nombre d'esthéticiens allemands ont goûté ou même pratiqué l'art musical ; et que, s'ils ne s'y adonnent pas par eux-mêmes, comme Kant, Fechner, Lipps ou Volkelt, du moins ils le trouvent très répandu autour d'eux ; que les esthéticiens français au contraire ont reçu une éducation avant tout littéraire, même quand ils s'occupent surtout des arts plastiques, depuis le Père André, l'abbé Du Bos, le peintre Le Brun ou le « salonnier » Diderot, jusqu'à Taine.

On ne saurait nier que toute spécialisation excessive, dans l'esthétique comme partout, a ses inconvénients : un théoricien de la musique n'aura pas sur la valeur artistique de l'imitation et de la beauté naturelle, ou sur le rôle de l'intelligence dans l'art, les mêmes idées qu'un technicien de la poésie ou de la peinture, dont la nature et la pensée verbale sont les objets normaux. L'orientation de ces diverses sortes d'esprits sera spontanément fort différente.

Toutefois la méthode qu'on peut appeler frag-

mentaire a ses avantages. Mieux vaut connaître clairement un groupe de faits spéciaux, que confusément des généralités mal formées, qui sont à peine des faits. Si la compétence exige normalement une spécialisation, mieux vaut cette partialité nécessaire et qui du moins peut se connaître comme telle, que le vague discernement d'une technique ignorée, au nom d'un « goût », d'un « instinct », d'un « bon sens » ou d'une « intuition » qui ne sont que le caprice individuel érigé en dogme absolu : double et redoutable danger !

Si le « culte de l'incompétence » doit être banni de quelque domaine, c'est bien de l'esthétique, cette république aristocratique par destination. Il n'y produit que le despotisme odieux de l'amateur sur l'artiste, et des sentiments « anesthétiques » sur la « conscience esthétique » proprement dite.

D'autre part, le « culte de la compétence » ne signifie pas que les artistes soient les meilleurs juges et les seuls bons théoriciens de l'art. La pratique exige d'autres facultés que la théorie. Pour le dire brièvement, l'artiste créateur a normalement besoin de ne connaître qu'une technique, celle qui lui est personnelle, pour la connaître bien. Le critique, au contraire, doit être capable d'en juger, d'en connaître à fond, au besoin d'en manier plusieurs. L'histoire comparée de l'art et des arts, indispensable à l'esthéticien, peut être nuisible à l'artiste : la familiarité avec tous les styles, si elle

aboutit à leur confusion dans la réalisation de l'œuvre, c'est l'absence de style, c'est la médiocrité stérile et sans caractère. On peut dire, sans paradoxe, que la partialité est une qualité chez le créateur, qui est et doit être plein de soi ; un défaut chez l'appréciateur, pour qui, tout étant relatif dans la pensée, la plus grande vérité consiste à pouvoir penser le plus grand nombre possible de relations entre les faits les plus riches et les plus divers.

Bref, le juge idéal sera celui qui possède assez intelligemment diverses techniques, et qui se trouve ainsi à égale distance de l'amateur, qui n'en possède aucune, et de l'artiste, qui en possède une seule.

Mais existe-t-il un juge idéal ? Au point de vue d'une esthétique relativiste bien comprise, cela n'est ni indispensable, ni même souhaitable : comme l'effet change avec ses conditions, pourquoi n'y aurait-il pas, et ne devrait-il pas y avoir une esthétique de l'amateur, une esthétique de l'artiste, une de l'historien de l'art et du critique compétent ? A la limite, il faut bien que chacun de nous ait personnellement la sienne : le dogmatisme le plus intransigeant professe que nos convictions esthétiques se posent dans notre conscience comme éminemment personnelles, quelle que soit leur généralité, qui est, du moins à nos propres yeux, extrinsèque et, pour ainsi dire, postérieure.

L'esthétique peut donc et doit être partielle pour

être compétente ; mais elle doit se donner pour telle, c'est-à-dire pour incomplète et provisoire. Sans vouloir diminuer le rôle très important des grandes hypothèses directrices, on ne saurait douter que pour elle, comme pour la plupart des sciences morales et sociales, la besogne la plus urgente, à l'heure actuelle, c'est l'établissement de monographies très fragmentaires, mais très solidement et très méthodiquement fondées.

Ces monographies ont été entreprises à quatre points de vue principaux.

Beaucoup d'esthéticiens se bornent à étudier un seul art. *La philosophie de l'art* de Taine a pour objet la seule plastique. Le nom de « critiques d'art » est souvent réservé aux écrivains qui ne s'occupent que d'elle. Cette exagération est devenue un préjugé. Il est souvent convenu que les « beaux-arts » ne désignent ni la musique ni la littérature. Maintes encyclopédies intitulées *Histoire de l'art* n'en traitent aucunement, malgré la généralité de leur titre ; et les « Écoles des Beaux-Arts » ne les enseignent pas. Il y a évidemment quelque abus dans ces tentatives d'accaparement, dont personne d'ailleurs n'est dupe.

D'autres théoriciens n'étudient, dans un art donné, que ses éléments abstraits ou ses conditions préalables. Encore aujourd'hui, l'école de Wronski par exemple fait volontiers, comme les anciens Pythagoriciens, de la théorie des éléments

esthétiques une mathématique appliquée. Grant Allen a écrit une *Esthétique physiologique*, Hirth une *Physiologie de l'art*. La plupart des théoriciens élèvent l'esthétique jusqu'au niveau de la psychologie individuelle, en négligeant ou rejetant la sociologie, que, toutefois, certains contemporains commencent à utiliser. Mais pourquoi toutes les sciences ne pourraient-elles successivement apporter leur aide à l'étude de ces faits, si éminemment complexes, que les analyses les plus multipliées et prises des points de vue les plus divers, n'en atteindront assurément jamais le terme?

Une partie de l'école contemporaine prétend d'autre part n'envisager que les faits objectifs: l'état des organes, les manifestations de tout ordre accessibles à l'observation, ou même aux appareils enregistreurs, et les conditions du milieu, en considérant le moins possible l'état intérieur du sujet pensant: ainsi Véron parmi les positivistes, ou Cohn dans l'école expérimentale. En revanche, les spiritualistes, comme M. Bergson, revendiquent hautement l'observation intérieure de la conscience pour la seule méthode légitime de l'esthétique. D'ailleurs ce point de vue remonte au moins à Kant, pour qui le problème essentiel de l'esthétique n'est plus comme autrefois: « Qu'est-ce que la beauté en soi ? » ou: « Quels sont les objets beaux ? » mais: « Comment les jugements esthétiques sont-ils possibles ? » « Quelles facultés mettent-ils en

jeu dans le sujet pensant ? » En sorte que le beau n'est plus conçu comme une propriété des choses, mais comme une façon à nous de nous représenter les choses; ce qui est, en tout domaine, l'attitude critique par excellence.

Mais la plupart des esthéticiens contemporains font d'eux-mêmes la synthèse indispensable de ces deux points de vue; depuis Fechner, les principaux expérimentateurs attribuent de plus en plus d'importance au témoignage des sujets sur eux-mêmes, et la doctrine de l'*Einfühlung* si chère à Lipps, et qui règne aujourd'hui en Allemagne presque sans contrepoids, en impliquant l' « objectivation du moi » et la « subjectivation des objets », suppose en principe à la fois les deux éléments, bien qu'en fait elle en réalise la combinaison au profit du premier[1].

Enfin le plus grand nombre des esthéticiens, renonçant aux prétentions à l'universalité absolue, qui étaient celles de l'ancienne esthétique, font en somme, comme le professe explicitement Volkelt, la psychologie d'un amateur ou d'un créateur cultivés, et parvenus au degré normal de notre civilisation actuelle. Mais quelques autres, comme

1. La confusion de ce mot à tout faire est devenue telle, qu'un adversaire de l'*Einfühlung* appelle « objective » la méthode d'analyse « intérieure » qui aboutit chez Hartmann à la distinction idéaliste des « sentiments réels » et des « sentiments d'apparence » ! (Michal Sobeski, *Fondement de la méthode objective dans l'Esthétique* [en polonais], Krakow, 1910).

Grosse, Hirn ou Wallaschek, inclinent à chercher la vraie nature de l'art dans ses origines et ses formes intérieures ou même pathologiques : soit chez l'enfant, soit dans les peuples primitifs, soit chez les esprits anormaux ; les formes plus développées ou mieux organisées, étant trop complexes, leur semblent moins abordables et moins instructives. Est-il besoin de dire qu'une de ces deux recherches n'exclut pas l'autre? Ce n'est pas l'état primitif, ou l'état développé, c'est la synthèse des deux, c'est l'évolution tout entière qu'il importe d'étudier, avec ses formes normales et anormales, saines ou déviées, frustes, mûres ou même pourries.

L'esthétique se proposera-t-elle méthodiquement d'être partielle ? Étudiera-t-elle des monographies de spécialistes, ou bien des principes et des résultats généraux? des conditions ou des éléments plus ou moins abstraits, ou bien des formes et des œuvres concrètes dans toute leur complexité? les faits objectifs, ou subjectifs? les origines individuelles et sociales, ou l'état de développement actuel, normal et même idéal?

Il serait certainement fort arbitraire d'écarter *a priori* aucune de ces ressources. Nulle occasion de suggestion ou de vérification, nulle sorte d'hypothèse ne sauraient être interdites *a priori* à une recherche quelconque. Ces diverses méthodes doivent moins s'exclure que se compléter et collaborer :

chacune est un moment nécessaire de l'esthétique intégrale qui n'est évidemment qu'un idéal, mais un idéal qu'il est bon de tenir présent dans nos esprits pour éclairer leur route.

CHAPITRE III

LES VRAIS PROBLÈMES DE LA MÉTHODE ESTHÉTIQUE

Les faux problèmes de la méthode esthétique présentent ensemble un double défaut.

D'abord ils prétendent nous enfermer dans des dilemmes artificiels dont les termes, loin de s'opposer, se concilient aisément, et même s'appellent l'un l'autre. C'est égarer la recherche sur de fausses voies que de se demander si la méthode de l'esthétique doit être élémentaire ou concrète, psychologique ou objective, métaphysique ou positive, suggestive ou vérificatrice : elle est, elle doit être tour à tour l'une et l'autre, comme toute connaissance au monde.

Ce n'est pas un éclectisme sans principes, c'est au contraire un rationalisme intégral qui exige systématiquement la synthèse de tous ces points de vue partiels, dans la mesure où elle est accessible à chaque moment de l'évolution.

D'autre part, ces faux problèmes font porter la question sur des points communs à toutes les sciences, en particulier à toutes les sciences morales,

et nullement spéciaux à l'esthétique. Il n'est pas d'objets de notre connaissance qui ne puissent et ne doivent suggérer, outre les problèmes solubles, des hypothèses invérifiables ; qui ne se prêtent tour à tour à l'observation, à l'expérimentation même, et enfin à une application déductive, au moins sous forme problématique ; qui ne puissent et ne doivent être abordés à la fois par les détails et par les ensembles.

L'esthéticien qui n'a pas déjà « son siège fait » doit se décider à attaquer la place par tous les points tour à tour, avant de s'arrêter à celui qui lui semblera pour le moment le plus faible, ou tout au moins dont la résistance est le mieux proportionnée à l'état actuel de ses propres forces.

L'introduction d'un traité sérieux de médecine, qui veut en fixer la méthode, ne disserte point de la métaphysique et de l'expérience, à moins qu'il ne se produise aux temps héroïques des dogmatiques et des empiriques, des Gallien et des Sextus Empiricus ; elle ne traite pas même de la légitimité de l'expérimentation en physiologie, à moins qu'il ne s'agisse de l'âge, héroïque encore, de Claude Bernard ; elle a tort de même si elle s'efforce de substituer quelque fragment de son objet à son ensemble ; de montrer, à la façon de Broussais, que l'étude de l'inflammation résume toute la pathologie, ou avec certains disciples excessifs de Pasteur, que l'antisepsie supprime toute la thérapeutique.

Elle traitait, il y a trente ans, de la nécessité de distinguer entre les maladies spécifiques et non spécifiques, ou du rôle médical de la bactériologie naissante ; elle discutera aujourd'hui, par exemple, l'importance relative des intoxications d'origine externe, interne et spécialement intestinale, et des réactions spontanées de l'organisme ; les faits d'immunisation ; la supériorité de la physiopathologie clinique sur l'anatomie des tissus. Bref, elle se taira sur les méthodes extra-scientifiques, ou trop générales, ou trop partielles ; mais elle établira seulement quels sont les faits dominants et les hypothèses directrices dont vit la médecine actuelle, et qui ont bouleversé ses méthodes propres.

De même un traité de droit bien compris implique une attitude arrêtée sur quelques points capitaux : l'importance comparée de la jurisprudence et de la doctrine, de la lettre stricte et de l'intention du législateur ou des débats préliminaires de chaque loi, ou enfin des rapports du droit légal avec les conclusions de la morale philosophique et de la sociologie comparée : voilà les problèmes qui lui sont propres, et d'où dépend sa vraie méthode, puisque celle-ci n'en est que la position abstraite.

De même enfin la méthode que suit un esthéticien ou un critique d'art dépend essentiellement de la conception qu'il se fait d'une notion fondamentale : celle de la *valeur esthétique*. — Existe-t-elle comme valeur, ou comme fait? — Peut-elle

être ou non généralisée? — Est-elle autonome, ou hétéronome? — Tels sont les trois grands problèmes de la méthode. Il n'en est point d'autres de plus importants puisqu'il n'en est point de plus spécifiques. Et qu'on les attaque par l'induction ou par la déduction, par le détail ou par l'ensemble, par les hypothèses métaphysiques ou par les faits, peu nous importe : tous ces procédés de méthode générale reviennent toujours aux trois « moments » communs à tout raisonnement expérimental, qu'il est inutile de remettre perpétuellement en question sous leur forme abstraite.

Les vraies méthodes sont une partie de la recherche même : elles ne sont pas données avant elle, mais se font avec elle, puisqu'elles n'en sont pas plus séparables que la direction d'un mouvement n'est séparable de lui. La méthode d'une science n'est pas autre chose que la direction de son mouvement, si la science vivante est ce mouvement lui-même.

Si l'on écarte les négations stériles, les questions artificielles ou mal posées, et les considérations générales qui sont communes à toutes les sortes d'études possibles, *le vrai problème de la méthode esthétique*, *c'est le problème de la valeur*.

La question de la valeur esthétique se subdivise naturellement en trois autres.

D'abord, existe-t-il réellement pour l'esthéticien

des *valeurs*, ou seulement des *faits?* En d'autres termes, son étude se borne-t-elle à constater et expliquer *ce qui est*, ou va-t-elle jusqu'à le juger et l'estimer d'après une conception quelconque de *ce qui doit être?* à mesurer la *réalité* d'après un *idéal?* Bref, cette étude doit-elle être théorique, spéculative et descriptive, ou bien normative et régulatrice ou impérative ? Tel est *le problème proprement dit de la valeur*.

En second lieu, une fois admis qu'il existe en effet des valeurs d'art, ces valeurs sont-elles *individuelles* et *subjectives*, ou bien *impersonnelles* et *objectives?* Sont-elles de simples opinions partiales, uniquement sensibles, variables d'homme à homme, ou même, dans chaque homme, de moment à moment? ou bien peuvent-elles être réfléchies, impartiales, sont-elles collectives, généralisables comme semblent l'être pratiquement la plupart des lois scientifiques? L'esthétique est-elle, au moins en droit, la science de l'art, ou bien seulement une œuvre d'art sur l'art ? C'est *le problème de l'impressionnisme et du dogmatisme*.

Enfin, s'il existe des valeurs autres qu'arbitraires, sont-elles *spécifiques à l'art*, ou bien ne peuvent-elles être fixées que par rapport à d'autres valeurs « *anesthétiques* » ? L'art est-il autonome, ou bien dépendant et subordonné aux autres fonctions humaines ? Comme on juge ordinairement du vrai et du bien en eux-mêmes et sans se référer au

beau, peut-on juger du beau sans le soumettre aux critériums de la science ou de la morale ? Si les valeurs esthétiques sont relatives, comme toutes les valeurs possibles, sont-elles surtout relatives entre elles, ou bien à d'autres données plus extérieures ? D'une relativité intrinsèque, ou extrinsèque ? L'art a-t-il sa fin principale, sa mesure et son critérium en lui, ou hors de lui ? Telle est *la question de l'art pour l'art.*

Ces trois problèmes doivent être soigneusement distingués, bien qu'on les mélange trop souvent avec confusion. Ils sont essentiels, et seuls essentiels dans la méthode esthétique, parce qu'ils correspondent dans ce domaine aux trois grands éléments de tout raisonnement expérimental au monde : les *faits* qui *suggèrent* ; la *loi* ou l'*hypothèse suggérée ;* les nouveaux *faits* qui la *vérifient.*

A quels faits devra s'adresser de préférence l'esthéticien pour qu'ils lui suggèrent les hypothèses les plus fécondes : des constatations et explications théoriques, ou des jugements normatifs ? Et tout d'abord sera-ce des faits de beauté et de laideur naturelle, ou artistique ? Tel est le premier problème.

Ces hypothèses seront-elles des lois générales et objectives, ou seulement des imaginations individuelles, arbitraires et subjectives ? Voilà le second problème.

Enfin quels faits seront assez adéquats à ces

hypothèses de valeurs pour les vérifier? Faut-il chercher cette confirmation au dedans de l'art lui-même, ou au dehors de lui, dans d'autres arts, dans la science, dans la morale, ou même dans la métaphysique? Voilà le troisième problème essentiel[1].

Tels sont les trois « moments » nécessaires de la méthode esthétique, qui se commandent l'un l'autre, et dont les caractères spécifiques réalisent dans ce domaine les trois moments nécessaires de toute méthode au monde.

De la solution de ces trois problèmes dépend toute la conception de l'esthétique et de la critique d'art modernes. Car, si l'esthétique ne se réduit pas tout entière à une *philosophie de la critique d'art*, du moins tout ce qu'il y a d'essentiel et de positif en elle doit-il s'y ramener; et tout le reste n'est qu'application de ces principes ou généralisation de ces faits : une *Philosophie de la critique d'art* est tout au moins, pour rappeler certain ouvrage de Kant, l'*Introduction nécessaire à toute esthétique future qui voudra se présenter comme science*.

1. Il sera traité dans un deuxième volume : *L'Art et la Vie*.

DEUXIÈME PARTIE

BEAUTÉ NATURELLE ET BEAUTÉ ARTISTIQUE

Le problème de la méthode esthétique ne saurait être posé dans son ensemble, sans l'examen d'une nouvelle question. Car, si l'esthétique est la science du beau, il y a deux grandes sortes de beauté : celle de la nature et celle de l'art. Leur constitution est fort différente, et l'on doit accorder tout au moins qu'elles ne se correspondent pas toujours.

De ces deux sortes de beauté, laquelle doit être l'objet propre de l'esthétique, et, sinon le seul, du moins le premier, dont les autres ne sont que des associés, parfois alliés, parfois concurrents? La conception de l'esthétique comme « philosophie de la critique d'art » dépend de la solution donnée à ce problème préliminaire.

CHAPITRE PREMIER

L'UNITÉ NATURALISTE DU BEAU

Notre sentiment du beau a deux sources : la nature et l'art. A peu d'exceptions près, les principaux théoriciens de l'esthétique font dériver la beauté artistique de la beauté naturelle. Il semble logique d'apparenter étroitement ces deux formes et de les subordonner l'une à l'autre : sous l'infinie diversité de ses aspects, la beauté est une ; et c'est une même pensée esthétique, une même conscience du beau que nous apportons dans la contemplation d'une symphonie ou d'un drame, œuvres intentionnelles de l'homme, et dans l'admiration d'un beau ciel ou d'un bel animal, produits de la nature indifférente. Peu importe l'objet que nous lui donnons : l'activité que déploie notre conscience esthétique n'est-elle pas la même dans les deux cas? Or, en droit comme en fait, c'est la nature qui précède l'art.

Cette affirmation, répétée à satiété sous toutes les formes, paraît être l'évidence même. « L'œil, dit Léonard de Vinci, reçoit de la beauté peinte le

même plaisir que de la beauté réelle[1] ». « Les beaux-arts, dit Kant, sont des arts dans la mesure où ils paraissent en même temps être de la nature[2]. » L'opinion des artistes ou des critiques et le bon sens du public semblent s'accorder à unir plus directement encore ces deux réalités : d'abord parce que les effets que nous demandons aux deux sont identiques ; ensuite parce que l'une n'est que la reproduction de l'autre.

Tout d'abord nous attendons les mêmes effets des deux sortes de beauté ; en d'autres termes, les fonctions psychologiques qu'elles ont à remplir paraissent identiques. Le résultat est seulement plus intense lorsqu'il s'agit de la nature que lorsqu'il s'agit de sa simple imitation : entre les deux, la différence ne saurait être que de degré, et l'on devine de quel côté penche la balance : les séductions d'un coucher de soleil peint par le Lorrain ou Turner sont du même ordre que celles d'un coucher de soleil réel dans un paysage splendide, puisque celles-là n'ont d'autre objet que de nous faire penser à celles-ci. Mais combien le spectacle de la nature aurait plus de variété, plus d'éclat, plus de richesse ! Qui doutera que Raphaël ait goûté un plaisir plus profond à contempler les traits de la Fornarina et à jouir de sa personnalité

1. Léonard de Vinci, *Trattato da pittura*, § 23.

2. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, I, § 45.

vivante et tout entière, qu'à la retrouver figée dans le portrait inanimé qu'il en fit lui-même? Ne serions-nous pas émus par le spectacle réel des amours de Roméo et de Juliette, plus tragiquement encore qu'à la scène, mais par *la même* sorte de sympathie dont le théâtre nous communique l'image affaiblie?

L'art, dit-on encore, n'est beau que dans la mesure exacte où il imite la nature; il manque son but dans la mesure exacte où il s'écarte d'elle. Si l'on y regarde de près, idéalistes et réalistes sont parfaitement d'accord sur cet antique principe qui remonte au moins à Aristote et aux sophistes grecs; ils ne diffèrent que dans la façon de l'interpréter, c'est-à-dire de comprendre la véritable nature; car chacun se fait une intuition toute personnelle de cette « vérité », chacun a sa façon d'être « sincère ». Mais les idéalistes sont parfois plus intransigeants sur ce point que les réalistes, parce que dans leur dogmatisme intempérant ils croient s'être assurés d'avoir atteint la nature « vraie », l'essence ou l'âme des choses, siège de toute beauté; tandis que les réalistes, plus conscients de la relativité de leurs impressions, qu'ils savent purement sensibles, ont vis-à-vis d'eux-mêmes une attitude plus critique, et moins de prétentions à l'absolu. Ils pensent qu'il suffit de savoir « voir » pour être un artiste; mais ils reconnaissent que chacun « voit » la nature autrement que son voisin. Ruskin, en qui

se mélangent les deux écoles, professe que si l'on trouve une personne sur cent qui sache penser, il n'y en a qu'une sur mille qui sache voir.

Écoutons le réaliste Zola : « une œuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament ». Il accorde donc une interprétation personnelle, et même nécessairement un choix parmi les innombrables « coins » que nous offre la nature. Elle n'est jamais vue, dit-il ailleurs, qu'à travers un « Écran » ; les trois principaux sont : l'Écran classique, l'Écran romantique et l'Écran réaliste, qui tous la déforment[1]. Voici maintenant le peintre idéaliste Le Brun : il ne veut « corriger par le secours de l'art » que « ce que la *nature* et le *vrai* lui avaient montré d'imparfait dans le modèle »[2]. Ce n'est donc même pas le tempérament individuel, c'est la nature et la vérité qui dictent elles-mêmes toute interprétation ; et, par conséquent, l'art proprement dit n'est plus rien en dehors d'elles ! De fait, il n'est guère de peintre ou de dramaturge, même parmi les plus idéalistes, qui n'ait cru sincèrement « suivre la nature », et n'ait conseillé à ses élèves de recourir directement à elle, quel que fût son respect pour les modèles

1. E. Zola, *Mes Haines*, 1873, 2e éd., 1893, p. 25 ; *Le roman expérimental*, 1880, 2e éd., 1893, p. 111. — *Lettre* à Antony Valabrègue, 1864 ; *Correspondance : Les lettres et les Arts*, 1908, p. 11 et suiv.

2. Cité par A. Fontaine, *La critique d'art*, 1903, p. 127.

classiques. On en trouverait dans l'école de David, de Delille ou de Boileau cent déclarations formelles : à les entendre, la vérité est leur seule loi; et si les anciens méritent d'être étudiés, c'est uniquement parce qu'ils l'ont déjà trouvée, et fort bien rendue.

Ainsi pour le véritable réaliste l'œuvre d'art ne saurait se réduire, — malgré l'absurde critique toujours répandue, — à une simple photographie de la nature. Et pour l'idéaliste le plus authentique, elle serait une photographie encore plus vraie que les nôtres : quelque chose comme un cliché qui de lui-même n'exprimerait que l'essentiel en le dégageant de l'accessoire, au lieu de donner aux deux la même valeur, comme font nos appareils avec leur fidélité seulement apparente, qui est, en réalité, pour ainsi dire anti-naturelle.

Les théories les plus divergentes tombent d'accord sur cette identité ; en sorte que leur entente, inaccoutumée, certes, chez des philosophes, peut sembler une présomption sérieuse.

Pour les métaphysiciens, si toute beauté est l'intuition d'une idée ou d'une harmonie supérieure, d'une raison transcendante révélée à travers le monde sensible, peu importe que cette révélation soit naturelle ou provoquée : dans les deux cas, son essence est la même. Tout au plus devrait-on distinguer la beauté « purement sensible », qui est celle de la nature, et la beauté « plus que sensible »,

qui est celle de l'art : question de degrés, plus que d'espèces[1].

Pour les empiristes et les sensualistes, si la beauté est avant tout le plaisir, c'est toujours un même plaisir que nous offre toute admiration : celle d'un beau visage ou celle d'un beau portrait ne sauraient différer que par leur intensité, non par leur essence ou leurs lois ; la supériorité de l'agrément et par conséquent de la beauté serait même évidemment en faveur du visage vivant et non de son image immobile. « Aucune déesse grecque, dit Ruskin, n'a jamais été moitié si belle qu'une jeune anglaise d'un sang pur[2]. »

Pour les évolutionnistes, la beauté artistique ne peut être qu'un des principes de la distinction et de la supériorité dans la vie de l'homme ou des sociétés, comme la beauté naturelle des corolles ou des plumages est un des principes les plus puissants de la sélection sexuelle dans le monde des plantes et des animaux[3].

Cherchera-t-on le principe du beau, avec plus

1. Michal Sobeski, *ouvrage cité*, chap. I.

2. Cité par R. de la Sizeranne, *La Religion de la beauté*, 1896-8. — Voir encore par exemple ; Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876, t. II ; Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, 1908, p. 137, 191 et suiv.

3. Voir par exemple : L. Bray, *Du Beau*, 1902, p. 76 : « Entre le *beau artistique* et le *beau naturel* se creuse, dans ce système [la théorie kantienne du jeu désintéressé], un abîme infranchissable, qui aurait dû suffire à lui seul pour faire écarter cette conception ».

d'éclectisme, soit extérieurement dans l'objet lui-même, soit au dedans de nous dans les activités spéciales mises en jeu par le sujet pensant, lorsqu'il pense esthétiquement? Mais l'harmonie de nos facultés est évidemment la même et suit les mêmes lois quand nous contemplons un beau spectacle, qu'il soit peint ou qu'il soit réel; et si les objets extérieurs nous paraissent beaux à proportion de la richesse des impressions qu'ils nous procurent, c'est-à-dire en réunissant la plus grande diversité dans la plus grande unité, c'est la même richesse de suggestions que nous demandons au chef-d'œuvre de l'artiste et à celui de la nature. L'imagination de Pygmalion, animant la statue sortie de ses mains, passait insensiblement de la beauté sculpturale à la beauté vivante, sans changer au fond de qualité, mais seulement d'intensité; et nous sommes tous des Pygmalion ou nous voudrions l'être, au moment où l'intuition divine s'empare de nous.

C'est enfin le sentimentalisme confus, endémique dans le public, chez la plupart des artistes et chez beaucoup de critiques, qui est le meilleur soutien de la théorie unitaire. Toute beauté semble proportionnée à la richesse de sentiments que nous communiquent, par une suggestion irrésistible, des émotions dont nous croyons voir les manifestations dans l'objet beau : toute beauté serait donc un cas de contagion dans la manifestation

des états affectifs, phénomène bien connu des psychologues. C'est la « sympathie symbolique », l'*Einfühlung* des Allemands, dans laquelle objet pensé et sujet pensant fusionnent indissolublement en la même et indivisible beauté.

Bien peu de téméraires et de pédants endurcis ont osé pousser les principes scolastiques ou académiques jusqu'à conseiller à l'artiste les œuvres des maîtres plus que les spectacles de la nature. Pour trouver quelques spécimens authentiques de ces rares originaux ennemis de l'originalité, il faut remonter à quelques moines byzantins comme le Théophile du mont Athos, ou au Squarcione, ce maniaque collectionneur d'Antiques à la Renaissance ; ou même aux anciens ministres chinois de la musique, hypnotisés par les seuls modèles officiels. La caution est bourgeoise !

En dehors de ces exceptions dérisoires, quel est l'artiste qui ne se proclame pas « l'élève de la Nature » ? Écoutez Le Brun aux séances de l'Académie, ou dans leurs conversations d'atelier David, Delacroix ou Manet ; parcourez les polémiques des Lullistes, Ramistes, Gluckistes, Wagnériens, Debussystes, et de leurs adversaires ; lisez Boileau, La Harpe, Népomucène Lemercier, Hugo, Zola ou Maeterlinck : ils ont beau être des obéissants ou des réfractaires, des intuitifs ou des raisonneurs, des audacieux ou des poncifs, tous se proclament avec la même candeur « élèves de la nature ! »

A l'aurore de la peinture moderne, les Giottesques, désespérant d'obtenir jamais, dans le demi-jour de leurs cellules, une montagne naturelle, y faisaient porter une grosse pierre bien moussue et bien cabossée, et ils la copiaient naïvement. Ces monts Giottesques, « d'après nature » en dépit de tout, sont tout un symbole! — un symbole de la plus grande illusion des arts modernes...

Le prestige de cette idée de nature, qui reste décidément une des « idoles de la foule » dans l'esthétique, est tel, que plus d'un auteur y fait entrer de vive force l'art lui-même : ce qui est une agréable façon de supprimer le problème. « Le poète, dit Hugo, insistons sur ce point, ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration, *qui est aussi une vérité et une nature*[1] ». Évidemment, pour certains esprits, en principe tout est dans tout; et ce « tout » il leur plaît de l'appeler parfois la « nature ». Ramené à ces termes, le problème ne serait plus qu'une question de mots, si l'absence d'idées claires suffisait à faire disparaître aussi leurs objets...

Et ce n'est même plus aux « idoles » baconiennes, c'est au « Tarte à la crème » de Molière que ferait penser, chez un idéaliste décidé, cette obstination à justifier l'art par la nature. Lévêque exige

1. V. Hugo, *Préface* de *Cromwell*.

de l'art qu'il la transforme à deux degrés au moins : d'abord en la choisissant belle, ensuite en idéalisant encore cette nature déjà belle. On peut croire qu'après ces deux opérations elle sera en définitive suffisamment méconnaissable ? Il n'en est rien : c'est elle qui reste encore le principe de l'art. « Puisque l'*essence de l'art* est l'interprétation de la *belle nature,* l'art est d'autant plus excellent, d'autant plus beau, *d'autant plus art,* que la *nature* qu'il interprète est plus *belle,* et qu'il l'interprète avec plus de puissance *idéale*[1] ». Par une grâce d'état, l'heureux non-sens des derniers mots vient neutraliser le remarquable contre-sens des premiers, et « la face est sauve », comme disent les Chinois. On ne jongle pas impunément avec des entités, à moins que ces entités ne soient que des mots. Malheureusement, nature, belle nature, art, idéal même (s'il est réellement senti) : ce sont là des faits, et qui résistent opiniâtrement à la con tradiction.

Aussi tous les écrivains n'ont-ils pas la contradiction aussi heureuse. Tel Quatremère de Quincy, lorsqu'il part de cette conception générale, qui évoque avant la lettre celle de Tarde : « on pourrait expliquer presque tout l'homme naturel et social par l'imitation » ; et en particulier il explique les beaux-arts par l'imitation de la nature. Mais d'autre part, dit-il, « il faut reconnaître dans chaque

1. Ch. Lévêque, *La science du beau,* t. II, p. 14.

art quelque chose de *fictif* quant à la vérité, et quelque chose d'*incomplet* quant à la ressemblance » ; et cela même « est précisément ce qui le constitue art, et devient le ressort même du plaisir de l'imitation ».

Ne croyez point que ces déviations par rapport à la réalité constituent ce qu'on appelle l'idéal dans l'art. Bien au contraire : l'idéal n'est qu'une des espèces de l'imitation : « l'imitation dont on ne peut pas montrer le modèle » (!) Mais (ce n'est pas nous qui le faisons dire à l'auteur) : « le plaisir que nous donne l'imitation est en rapport de la distance qui la sépare de la réalité[1] » !

Quelle manière galante d'assurer que le plus grand plaisir de l'imitateur consiste à ne pas imiter, de même que la meilleure copie est celle qui n'a pas de modèle ! Si l'on ne trouvait que de pareils traits dans son œuvre, Quatremère de Quincy aurait quelque droit au titre de « Jocrisse de l'esthétique ». Il existe aussi un certain sabre de M. Prudhomme qui servait à deux fins au moins, et qui trouverait certainement une place utile parmi les accessoires de cette conception de l'art. On ne réfute pas M. Prudhomme, même en esthétique, où tout se discute. On énonce simplement les applications magistrales de ses principes, et

1. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, 1823, partie V, p. 95 ; 103 ; 176.

cela suffit. En voici de pompeuses. Si l'on habille parfois, ou du moins si l'on habillait vers 1820 les personnages contemporains « à l'antique », c'est simplement, dit Quatremère, « pour mieux imiter la nature » ; et si l'on coiffait les statues modernes « à la romaine », c'est uniquement pour les coiffer « plus naturellement » [1]. Les conventions de l'école de David, alors régnante, se trouvent donc comme par hasard représenter fort exactement la véritable imitation de la véritable nature : « véritable », puisqu'il y en a, paraît-il, une autre.

Quatremère empruntait d'ailleurs ce pavé monumental à un ours animé d'intentions non moins spiritualistes. « Il faut, concluait déjà l'abbé Du Bos de son jugement sévère sur la peinture hollandaise, il faut pour ainsi dire *savoir copier la nature sans la voir !* » [2] Et cet ours a tenu école...

Ainsi appliqué, le naturalisme esthétique n'est qu'une duperie : illusion ou hypocrisie selon les cas ; contradiction avec soi-même toujours.

Bref, idéalistes ou naturalistes, rationalistes, empiristes ou sentimentalistes, tout le monde accorde et même professe plus ou moins sincèrement ce même principe magnifiquement formulé par Bacon pour tous les produits volontaires de l'activité humaine, même lorsqu'ils sont méca-

1. *Ibid.*, p. 416 et suiv.

2. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, 1719, partie I, section 24.

niques : « L'art, c'est l'homme ajouté à la nature. » Or il semble évident que, dans tous les sens, la beauté naturelle précède et fonde la beauté artistique : celle-ci n'est qu'une « addition » secondaire à celle-là, qui reste ainsi la seule essentielle.

Ainsi, il n'y a pas deux sortes de beauté, et celle de l'art ne fait qu'exprimer celle de la nature : telle est la conception naturaliste et unitaire presque universelle à la fois chez les théoriciens, les artistes et le public.

Toutefois, comme il y a deux conceptions très différentes de la beauté naturelle, que nous appellerons l'une « anesthétique[1] », l'autre « pseudo-esthétique », le naturalisme comporte deux nuances capitales : l'une réaliste, l'autre idéaliste. Nous les examinerons successivement.

1. Nous disons « esthétique, inesthétique, anesthétique », comme on dit « moral, immoral, *amoral* » : ce sont le beau et le bien, le laid et le mal, enfin ce qui n'est ni l'un ni l'autre : *ce qui n'est pas susceptible de qualification* esthétique ou morale. — Voir : *Les sentiments esthétiques*, p. 161-2.

CHAPITRE II

LA BEAUTÉ « ANESTHÉTIQUE » DE LA NATURE

Quel sens l'esthéticien doit-il prêter à ce mot si vague de « nature », dont le concept est profondément différent pour le savant, pour le religieux, pour l'homme d'action ou pour l'artiste, et même pour le peintre, le poète ou le musicien?

Peut-être une définition très compréhensive concilierait-elle à peu près tous ces points de vue divergents. La nature c'est, subjectivement, *la réceptivité des sensations ou des états effectifs*, par opposition à l'activité de nos imaginations, de nos volontés ou de nos raisonnements; — objectivement, c'est l'*ensemble des êtres cosmiques*, par opposition à notre propre personnalité[1].

A cet ensemble parfois harmonieux, plus souvent cahotique, assurément très confus et très complexe, mais pris comme tel, peut-on attribuer une beauté propre, et pour ainsi dire inhérente à sa naturalité même, nature naturante pour les mystiques,

1. Voir : Broder Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Hanau, 1909, p. 251 et suiv.

nature naturée pour les réalistes, si nous empruntons le langage de Spinosa ?

Un certain naturalisme mystique ou réaliste, fort ignoré de la plupart des générations anciennes, et fort répandu chez nous depuis Rousseau, le romantisme et surtout le réalisme, estime en effet que dans la nature tout est beau : toute la vie profonde et immatérielle qu'on trouvera partout si l'on sait l'y voir par l'intuition personnelle, disent les mystiques ; toutes les apparences même, et surtout peut-être les plus matérielles, disent les réalistes.

Et dans les deux cas la conséquence est la même : quand on parle d'art, c'est pour distinguer des degrés de beauté et de laideur ; mais quand on parle de nature, c'est pour renoncer à distinguer quoi que ce soit, même le normal et l'anormal, la santé et la maladie : tout y est au même plan et tout y est beau, parce que tout y vit, et que toute vie est belle par elle-même, dès qu'elle est sentie ; bien plus : dès qu'elle est vécue. C'est l'idée que nous constatons, à des titres fort divers, chez tous les mystiques esthètes, depuis Plotin jusqu'à Novalis, Emerson ou Mæterlinck, ou chez le très peu mystique Zola.

Réalisme et mysticisme : nous trouvons ces deux tendances, en apparence hostiles, fondues dans le puissant naturalisme de Ruskin : alliage quelque peu disparate, plutôt que synthèse vraiment harmonieuse ; nuance touffue et très caractéristique de la

manière anglaise de penser et de sentir, comme celle de Hegel l'est de la manière allemande.

Poussé, comme malgré lui, par la même illusion que Taine, Ruskin, si hostile pourtant à l'esprit et aux pratiques de la science moderne, professe qu'il faut être physicien et météorologiste pour comprendre et goûter les ciels de Turner, géologue pour sentir toute la véritable beauté d'une roche ou d'une montagne, puisqu'une partie de cette beauté réside dans l'intelligence des lois naturelles qui ont amené les convulsions brutales ou les lentes évolutions des forces cosmiques.

Parmi les « sept lampes de l'architecture » est la « lampe de force » : ce principe exprime l'autorité vivante et la majesté des puissances de la nature. Ruskin en pousse le respect jusqu'à la superstition la plus contestable. « Un architecte ne devrait pas plus vivre à la ville qu'un peintre. Envoyez-le dans nos montagnes; qu'il apprenne là ce que la nature entend par un arc-boutant, ce qu'elle entend par un dôme. Il y avait dans la force de l'architecture d'antan quelque chose qu'elle tenait du reclus plutôt que du citoyen ».

Le principe ou « lampe de beauté » est une affirmation encore plus nette de ce naturalisme étroit. L'artiste, répète Ruskin avec insistance, doit « dire la vérité, toute la vérité ». Tout choix, même intelligent, lui est interdit comme un sacrilège. « Que le jeune artiste se méfie de l'esprit de choix : c'est

un esprit insolent tout au moins, et ordinairement bas et commun, empêchant tout progrès et flétrissant tout pouvoir, encourageant les faiblesses, flattant les partialités... Il ne dessine rien de bien, celui qui n'a pas envie de dessiner n'importe quoi! Lorsqu'un bon peintre se récuse, c'est parce qu'il se sent humilié, non parce qu'il fait fi; lorsqu'il s'arrête, c'est parce qu'il est rassasié, non parce qu'il trouve que la Nature lui donne une mauvaise nourriture. J'ai vu un homme d'un goût très pur s'arrêter pendant un quart d'heure pour contempler les petits canaux que la pluie venait de tracer dans un tas de cendres... L'art parfait perçoit et reflète l'ensemble de la Nature. L'art imparfait, qui est dédaigneux, rejette ou préfère[1]... »

Ni purisme, ni sensualisme: naturalisme. Tel est le cri de guerre de l'école. (Car, malgré le vœu exprès de Ruskin, il y a des « Ruskiniens »). Dans l'éternelle moisson de l'humanité, « les puristes prennent la belle farine et les sensualistes la balle et la paille. Quant aux naturalistes, ils emportent tout chez eux: d'une part ils font leur gâteau, et de l'autre ils rembourrent leur lit[2]. »

« L'art est adoration. » Mais la vérité prime encore le sentiment. « L'amour de la beauté exprimé par le peintre, voilà ce qui fait la gran-

1. Cité par R. de la Sizeranne, *La religion de la beauté.*
2. J. Ruskin, *The stones of Venice.*

deur de l'art,— à condition que cet amour ne sacrifie pas la moindre parcelle de vérité. » Effaçons même ce mot d'amour : « Ce que l'esprit humain peut faire de plus grand en ce monde, c'est de regarder, et de raconter tout simplement ce qu'il a vu ».

Toute espèce de beauté semble ici s'évanouir dans celle de la nature : et, ce qui est plus dangereux encore, dans la nature tout entière, sans aucune distinction de valeur. Tout est dans tout, — sauf la clarté des idées ! Toutefois Ruskin a daigné préciser ce concept de beauté naturelle en un sens très curieusement mélangé, à l'anglaise, d'empirisme et de mysticisme : pour lui, la beauté d'une chose est proportionnelle d'une part à la fréquence de cette chose, sinon dans la nature d'une façon absolue, du moins dans notre expérience : critère d'un empirisme aigu, en vertu duquel la beauté serait comme la conclusion logique d'une induction expérimentale. D'autre part, l'absurdité évidente d'une telle statistique appliquée à l'art, et si opposée à l'esprit aristocratique de Ruskin lui-même, est corrigée par la conception d'un degré de perfection mystique, inhérent, paraît-il, à chaque chose.

« Toutes les belles lignes sont des adaptations des lignes les plus répandues dans la nature extérieure. » — « L'arc roman est beau en tant que ligne abstraite. Nous en avons toujours le type devant les yeux dans la voûte apparente du ciel et

l'horizon de la terre. » Pourquoi les sept porches inégaux de Saint-Marc à Venise sont-ils harmonieux dans leur diversité bizarre ? C'est que leur inégalité, en apparence arbitraire, correspond point par point à celle des feuilles du marronnier, en qui les sept folioles se partagent inégalement un même élan vital, dont toute la force est dans le centre et va se perdant vers les extrémités, mais dont le même rythme est partout. Voilà une beauté fragile, et qui tient à bien peu de choses, surtout si l'on songe en outre que pour échafauder cette triomphante analogie, il faut, par un petit artifice, considérer comme des porches les deux voûtes pleines qui ornent les extrémités de cette façade ! Mais qu'importe, si la victoire du naturalisme est à ce prix ? N'est-il pas au-dessus des faits ?

L'acanthe grec, le trèfle gothique, l'ogive ne sont qu'une imitation des feuilles. « Toutes les belles formes et les belles pensées sont directement tirées des objets naturels. » Inversement, « toutes formes qui ne seront pas tirées des objets naturels, seront nécessairement laides. »

Toutefois c'est là un critérium accidentel, et non essentiel, « puisque les formes ne sont pas belles du fait d'être copiées sur la nature » ; c'est une condition nécessaire mais non suffisante [1].

En effet, dans la pensée de Ruskin, le principe

1. J. Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, trad. franç. G. Ewall, p. 170, 173-4.

mystique et le principe empirique vont se combinant de façon inextricable. « Je crois bien être dans le vrai en considérant comme *les plus* naturelles les formes les plus fréquentes, ou du moins en considérant que Dieu a imprimé aux formes qui en ce monde de chaque jour sont familières aux yeux de l'homme, ces caractères de Beauté que par Sa volonté il est de la nature de l'homme d'aimer. Nous pouvons ainsi, je crois, raisonner de la Fréquence à la Beauté et *vice versa*. Dès l'instant qu'une chose est fréquente, nous pouvons la prétendre belle et considérer comme la plus belle la plus fréquente ; j'entends, cela va de soi, *visiblement* fréquente... Et par fréquence j'entends cette fréquence limitée et isolée, qui est la caractéristique de toute perfection ; non la simple multitude : tout comme une rose est une fleur commune, sans qu'il y ait sur l'arbuste autant de fleurs que de feuilles. Sous ce rapport, la nature est économe de sa beauté la plus haute, et prodigue de sa beauté moindre ; mais je dis la fleur aussi fréquente que la feuille parce que partout où l'une sera, sera ordinairement l'autre, chacune dans la proportion qui lui est assignée. »

En conséquence, il faut compter parmi les « dépenses d'enlaidissement » un ornement comme la « grecque » ou « guillochis », parce qu'il ne se trouve que rarement : dans les cristaux du bismuth pur, régulièrement refroidis ! « Pour cette raison,

j'affirme que cet ornement est laid, ou au sens littéral du mot, monstrueux. »

Au contraire l' « ove » est belle : elle dérive de l'œuf, ou mieux du galet roulé, qui est en général aplati comme elle dans le haut. De même certains ornements géométriques, familiers aux gothiques lombards : ils ressemblent aux formes cristallines communes et naturelles, à l'état primitif des oxydes de fer, de cuivre et d'étain, des sulfures de fer et de plomb, du spath fluor, etc. : nous sommes donc assurés qu'ils sont beaux, ajoute sérieusement Ruskin.

En vertu du même principe, sont condamnées les guirlandes, les banderoles trop exclusivement ornementales, les couronnes sculptées, les draperies sans autre objet qu'elles-mêmes, comme celles dont abusent les Carraches : des artifices purement humains ne sauraient être que laids[1].

Comme nous sommes loin d'une constatation impartiale des faits esthétiques et de leur évolution ! D'une part tout est beau dans la nature, et il est interdit d'y faire un choix. D'autre part, des époques et des écoles entières se trouvent avoir manqué de toute idée de beauté ! On voit jusqu'à quels partis pris exclusifs peut aller, même chez un critique bien informé et un homme de goût, une idolâtrie aveugle de la nature.

1. J. Ruskin. *Les sept lampes de l'architecture*, trad. franç., G. Ewald, p. 175-7.

Le naturalisme se condamne, grâce à l'extrême indétermination de ses principes, à choisir arbitrairement, lorsqu'enfin il est contraint à formuler un criterium de la valeur. Scientifique avec Taine, il propose des classifications à la façon de Linné et selon des « caractères dominateurs » qui n'ont rien à voir avec l'art; plus exclusivement esthétique et moral avec Ruskin, il arrive à des conclusions d'un « naturalisme » aussi étrange que celle-ci : « Les semences et les fruits sont créés pour qu'il y ait des fleurs, non les fleurs pour qu'il y ait des fruits et des semences[1] ».

Autant énoncer dès le principe cette définition : « J'appelle nature et objets naturels tout ce qui est en effet l'objet favori des artistes et des formes d'art que je préfère personnellement. J'appelle artificielles toutes les créations des écoles et des hommes que je n'aime pas. »

Lorsqu'elle reste plus logique avec elle-même, cette esthétique se refuse entièrement à choisir dans la réalité vivante. C'est la conséquence qu'on trouve nettement exprimée dans le « vitalisme esthétique » de Guyau et de Gabriel Séailles, ou dans le mysticisme de Mæterlinck et de Bergson. Ce naturalisme extrême convient particulièrement à l'école sentimentaliste allemande contemporaine, pour laquelle toute beauté réside dans la « sympa-

1. J. Ruskin, *Proserpina*.

thie symbolique », la communion des êtres par la vie affective, l'identification du sujet pensant et de l'objet pensé, l'intraduisible *Einfühlung*.

Si telle est, en effet, l'essence du beau, il n'est plus besoin de distinguer dans la nature, ou même de l'interpréter, pour y trouver un objet de contemplation esthétique : tout être, même laid par lui-même, devient beau dès qu'il manifeste une profonde émotion : en lui, c'est cette émotion qui est belle. Il suffit qu'il soit vrai, qu'il soit profondément lui-même, c'est-à-dire qu'il nous communique un sentiment de vie intense : la vie, qui est toute la nature, est belle par elle-même. En ce sens on peut dire à la lettre qu'il n'y a pas de laideur en elle. Il est quelque chose de plus beau que de contempler les images heureuses de la vie : c'est de vivre. De même il y a quelque chose de plus fondamentalement beau que l'art : c'est la nature, toute la nature.

Au nom de cette école, Julius Schultz croit pouvoir poser en principe que « la jouissance *esthétique* incomparablement la plus forte, *du moins pour le Germain normalement cultivé de notre époque*, c'est la joie que procure la libre nature ». Seule, pense-t-il, l'extase musicale doit pouvoir faire concurrence à cette profonde impression, du moins chez certains hommes, car l'auteur ne la constate pas en lui-même. Or, si le propre des œuvres d'art c'est d'être supérieures ou inférieures

en valeur les unes aux autres, le propre de la nature au contraire c'est de nous ravir comme telle, parce qu'elle est la nature, et tout entière, sans admettre aucune distinction; dès que nous en faisons une, dès que nous intervenons et jugeons, le charme est rompu, l'intuition s'évanouit.

La nature est si bien goûtée par elle-même que sa beauté immanente n'admet qu'une condition essentielle : c'est que nulle intervention humaine ne trouble son état brut.

Fechner avait cru montrer que le moindre filet de fumée, la plus pâle lumière à une fenêtre, le plus modeste coin de toit, qui transparaissent dans une masse de verdures incultes ou dans un site sauvage, les rendent aussitôt beaucoup plus poétiques. Il disait même, dans un autre sens, que c'est le sentiment positif de l'absence, le besoin et le regret de toute trace humaine, qui procure leur intérêt pittoresque assez spécial à une côte aride ou un désert morne, et, selon son habitude de physicien, il érigeait ce fait en une « loi ». Ruskin lui-même, en son optimisme raffiné, avait reconnu que les limites géométriques de nos champs cultivés, loin de nuire aux paysages agrestes, marquent admirablement à nos yeux, par leur régularité même, la courbe molle des collines, et sont nécessaires à leur pleine harmonie.

Schultz est plus misanthrope : pour lui un pont gâte infailliblement une vallée; le plus beau chalet

construit par le plus grand architecte de l'Europe déshonore un site alpestre. Toute entreprise artificielle de l'homme sur la nature est un sacrilège esthétique. Si c'est une victoire, la profanation est sans remède. Si toutefois c'est l'homme qui est vaincu, l'auteur veut bien lui pardonner : ainsi il tolère une ruine dans des verdures. Si enfin l'homme se soumet pleinement à sa rivale, autre motif de mansuétude : une vieille cabane moussue ne fait pas tache dans la forêt, à la condition qu'elle fasse corps avec elle.

Enfin devant la nature authentiquement brute, il paraît que « le Germain normalement cultivé » se sent baigner intégralement dans son élément vital. Là, rien ne le choque plus, tout est beau, puisque le sentiment même de la vie et de la nature est beau, quelles que soient cette vie ou cette nature par elles-mêmes. Une plante mise en pot est peut-être plus belle ou moins belle qu'une autre par ses lignes ou ses couleurs ; mais replacée dans son milieu naturel, elle est belle absolument, parce qu'elle est ; et elle ne peut pas ne pas l'être, quelles que soient ses formes ou ses teintes. Si personne n'a encore écrit une *Esthétique du monde végétal*, n'est-ce pas peut-être parce que toute distinction de valeur y serait illégitime ?

Et de même la beauté animale en elle-même n'a pas de degrés. Un hippopotame est peut-être laid, comme un porc démesuré, quand il est isolé par

l'homme dans une cage de jardin zoologique, devant son auge énorme. Mais glissant sur le Nil entre des papyrus il est ce qu'il doit être, il est beau. Schultz se défend même de juger définitivement la beauté des singes, — qui pour le moment lui répugnent, — avant de les avoir contemplés en liberté dans quelque forêt équatoriale.

De même encore, parmi les paysages, une lande désolée, un désert monotone, une plaine grasse ou une colline insignifiante sont aussi pleinement beaux et de la même beauté, — pourvu qu'elle soit brute, — que les montagnes, les cascades, les falaises, les lacs, les points de vue les plus réputés. Une *Einfühlung*, une « sympathie symbolique » universelle efface tous les rangs de préséance, érige invinciblement toute nature en beauté. Au rebours de l'art, dans la nature la notion de beauté n'est pas comparative[1].

Un tableau ou une tache de lumières quelconques, une symphonie ou un bruit naturel discordant, sont, à tout prendre, un amas de vibrations en contact avec nos organes, et rien de plus. Ces éléments matériels de la technique sont évidemment dans la nature. Mais l'œuvre humaine de la technique n'y est pas. Toutes les vibrations

1. J. Schultz, *Naturschönheit und Kunstschönheit*, Zeitschrift für Aesthetik, 1911, V, 2, p. 213 et suiv.

sont dans la nature ; et, aux yeux du panthéisme niveleur qui nous occupe, toutes y sont au même titre. Dira-t-on que toutes sont également belles, la discordance comme l'harmonie, la nuance chatoyante ou le contraste choisi, comme le heurt brutal ou la confusion inintelligente ? Car tout cela est également « dans la nature » ; et l'on ne saurait dire sans paradoxe que l'ordre y soit plus souvent réalisé que le désordre : en sorte que, malgré Ruskin, le principe de la fréquence produirait à la longue une puissante suggestion d'incohérence et de laideur ! En supprimant dans le grand Tout la notion de degrés, de valeurs comparées et de hiérarchie, on supprime l'idée même de beauté, qui n'est qu'un vaste système de relations.

Qu'est-ce qu'une beauté qui n'est pas une *valeur ?* Et par conséquent qui n'est pas *relative* à une autre, et à toutes les autres ; qui n'est pas plus ou moins belle que chacune des autres ? Ce n'est plus une conception esthétique. Car la beauté, qu'elle soit dans l'art ou dans la nature, n'est pas une donnée passive, imposée du dehors, un *fait*, au même plan que tous les autres, mais un jugement de valeur, un acte d'affirmation personnelle.

Qu'est-ce en effet que ce sentiment béat qui saisit tout Germain moderne aux champs, quelle que soit la valeur du spectacle ? C'est un contentement de soi-même qui peut aller depuis le bien-être

physique de la respiration plus libre et plus oxygénée, ou le soulagement à demi-mental seulement du bureaucrate en vacances, la délivrance un peu enfantine du civilisé qui oublie un instant la vie mondaine, jusqu'à l'effusion panthéistique de l'ascète en méditation devant sa croix, ou du botaniste en excursion avec sa boîte. Mais tout cela n'a rien de très esthétique. Tout cela relève d'une qualification utilitaire, hygiénique, scientifique ou religieuse, comme on voudra l'appeler, mais très secondairement d'une qualification esthétique.

Sympathiser, c'est vibrer à l'unisson par un processus mécanique : l'homme qui sympathise plus ou moins symboliquement ou réellement avec un être ne le juge pas plus esthétiquement pour cela, qu'une corde sonore qui vibre par influence à l'unisson d'une autre ne la juge pour cela belle. Bien respirer, bien digérer, bien reposer son esprit, cela est assurément agréable et très utile, mais cela n'est ni beau ni laid : cela est « anesthétique ». Ce que l'on appelle depuis Rousseau le « sentiment de la nature » ce n'est pas forcément le « sentiment de la beauté de la nature ». La confusion, d'ailleurs usuelle, de ces deux faits, ressemble à cette analyse superficielle de l'amour, qui le réduit invariablement au sentiment de la beauté de son objet, alors qu'il est infiniment plus complexe, et ne comprend même pas toujours cette beauté parmi ses éléments essentiels : car grâce à

des affinités électives, bien des laideurs savent se faire aimer plus que la beauté ; et elles n'en demeurent pas moins laides.

Au reste, un seul fait, mais universel et incontestable, suffirait à ruiner ce naturalisme étroit : c'est l'existence de deux arts au moins qui ne reproduisent nullement la nature. Dans la musique et l'architecture, l'imitation primitive des inflexions de la voix propres aux cris émotifs, ou la reproduction des voûtes et des supports naturels des cavernes ou des forêts, sont un élément tellement inférieur, — s'il est même réel, — que tout le développement proprement artistique s'est fait, en vérité, en dehors d'elles, puisqu'il a consisté à s'en écarter.

S'agit-il de l'architecture ? Nous avons entrevu les enfantillages éloquents de Ruskin. Son illusion ne lui est pas personnelle. Voici un vers de l'épitaphe composée pour lui-même par un artiste :

« Pour maître dans son art il n'eut que la Nature. »

De qui s'agit-il ? On le donnerait en mille... De Soufflot ! Considérez maintenant le Panthéon, et cherchez son modèle naturel ! Victor Hugo ne voulait le trouver que chez les pâtissiers, au rayon des gâteaux de Savoie. Mais en vérité, épigramme à part, il est dans l'histoire de l'architecture, où vous en trouverez dispersés tous les éléments essentiels, chacun à sa date. Il est dans l'évolu-

tion technique de cet art, réfléchie à un moment précis dans la conscience esthétique d'un artiste plus ou moins inspiré. C'est dans l'art seul qu'il faut chercher l'explication de la beauté de l'art.

S'agit-il de la musique ? Mais ce qui ressemble le plus à une exagération du langage naturel, c'est le récitatif, comme le constate Spencer, reprenant la thèse empiriste de Lucrèce et du XVIIIe siècle. Or il n'est qu'une création relativement récente : déclamation notée des premiers auteurs d'opéra, ou stylisation d'anciennes formules rituelles et peut-être magiques dans les psalmodies religieuses.

Considérons plus positivement les faits : en vérité, il serait absurde de se demander si les modulations et les consonances de la « Symphonie pastorale » ou les lignes du Parthénon sont belles en dehors de l'art, attendu qu'on ne trouve rien d'analogue ailleurs, sinon par pure métaphore.

Ces exceptions sont à elles seules un fait tellement considérable, qu'il pourrait suffire à trancher la question. Il faut se défier des critiques ou des théoriciens qui sont ordinairement par leur éducation des *littérateurs*, habitués avant tout à la technique d'un art essentiellement descriptif. Si nos grands musiciens écrivaient autrement que sur du papier réglé, ou nos grands architectes ailleurs que sur des feuilles d'épures, nous aurions peut-être sur l'art des théories moins naturalistes, et moins promptes à prêcher la « vérité » et l' « imita-

tion de la nature ». Il est vrai que nos artistes écrivent peu, et c'est heureux ; car dès qu'ils ont la plume en mains, c'est encore en littérateurs qu'ils croient devoir penser, eux aussi ! De même les femmes qui écrivent la psychologie de la femme s'efforcent, par instinct d'imitation et par besoin de conformisme, à se la représenter comme les hommes...

Mais il y a plus. Même dans les arts essentiellement imitatifs, comme la peinture et le plus souvent la littérature, l'imitation est loin d'être absolue. Des techniciens exercés ont bien souvent montré qu'elle ne peut pas, qu'elle ne doit pas l'être. Qu'on se rappelle seulement que dans la nature la modeste flamme d'une bougie est 1 500 fois plus lumineuse que l'ombre opaque, tandis que sur la toile la clarté du blanc d'argent n'est que 100 fois plus intense que son extrême opposé le noir de fumée. La loi psycho-physique de Fechner, qui permet d'assimiler des rapports égaux entre des intensités très différentes des sensations, n'admet pas de tels écarts, et ne peut plus s'appliquer ici. Qu'on songe encore que la perspective d'un tableau, si elle était strictement marquée, ne serait juste que pour un seul point dans l'espace, où devrait se tenir perpétuellement le spectateur ; que les timbres de l'orchestre ne sont nullement calqués sur les bruits naturels, même, ou surtout, lorsqu'ils pourraient l'être. Rappelez-vous enfin que le langage

naturel n'est précisément naturel que lorsqu'il est libre des entraves de tout rythme défini, de tout nombre ou de toute rime, conditions premières de la poésie.

Or, nous remarquerions que de ces insuffisances ou de ces artifices l'art a fait une loi positive de sa technique, et qu'il se garde bien d'y renoncer, d'user par exemple de lumières artificielles, de trompe-l'œil dans la perspective ou de timbres imitatifs : il cesserait aussitôt d'être lui-même. « Avec la nature sans style aucun, dit Nietzsche, l'art n'a rien à faire. »

Si donc l'art n'avait d'autre valeur que celle d'une reproduction plus durable, mais aussi fidèle que possible, de la nature, il lui serait bien inférieur, et n'aurait sur elle d'autre supériorité que sa permanence, — si toutefois la durée d'une pyramide ou d'une crypte peut se comparer à celle d'une grotte ou d'une montagne, pour ne pas parler de tant d'autres œuvres que la matière fragile imposée à l'artiste par sa technique a rendues misérablement périssables. Rien d'aussi mesquin que cette conception : l'art a par lui-même une valeur intrinsèque.

Quant à la littérature, elle tient une place intermédiaire : elle n'imite pas, elle suggère. Toute sa valeur d'art est dans cette suggestion, et non dans la nature de ses objets, qui d'ailleurs peuvent être des émotions, sentiments, fictions, idées person-

nelles, dont la « réalité » dans le monde extérieur serait un non-sens. Or elle possède pour cette suggestion deux grands moyens, universels dans tout son domaine, mais particulièrement apparents dans la poésie.

Ce sont d'abord les éléments rythmiques ou musicaux : le nombre et le mouvement, l'accent ou l'intensité et même le timbre, c'est-à-dire la richesse des syllabes et des assonnances : presque toutes les formes de la symétrie, ou, plus largement, de l'harmonie sonore.

C'est, d'autre part, le vivant cortège des associations d'idées, d'images ou de sentiments personnels que traîne avec lui chaque mot, et surtout chaque enchaînement des mots. De cette deuxième sorte de suggestion vient que nous attribuons si facilement un caractère « poétique » à tout ce qui est évocateur, pittoresque, gracieux ou élégiaque, et qui prête à rêver : c'est-à-dire à tout fragment de l'art ou de la nature où nous trouvons à mettre quelque chose de nous-même : autre chose donc, par définition, que ce qu'il contient réellement.

Que viennent faire, dans ces deux éléments essentiels, la « vérité », la « nature » ? Étrange naturalisme que celui-là, qui place toute valeur d'art dans ce que l'homme surajoute du dehors à la nature ! Relisez, pour vous en convaincre, les poèmes de Musset, d'Hugo, de Leconte de Lisle ou de Verlaine que vous aimez, et cherchez à y démêler, sans parti

pris, les portions de réelle poésie qui en reviennent à la pure nature, ou à des éléments de pure humanité !

Toutefois, il n'est pas douteux que la nature brute ne revête parfois, pour certains esprits et plus spécialement dans certaines écoles, une véritable beauté. Mais cette beauté n'est alors qu'un reflet de celle de l'art, une transposition anthropomorphique d'une langue dans l'autre. L'artiste ou l'amateur considère alors la nature comme une œuvre d'art possible, et même comme sa propre œuvre, littéralement aussi belle que ses facultés personnelles lui permettent de la concevoir : donc, pour lui, totalement belle. En ce sens il est aisé de penser qu'un pouilleux est beau dans la nature comme il l'est sur la toile de Murillo, et un imbécile quelconque nous charmera dans la vie comme lorsqu'il s'appelle Homais ou Bouvard sous la plume de Flaubert : c'est que nous les regardons, autant qu'il est en nous, avec l'œil d'un Murillo ou la conscience d'un Flaubert. Après l'identification de la beauté avec la nature au profit de la nature, vient l'identification inverse au profit de la beauté.

Quand des romanciers à l'intuition pénétrante se proposent d'opposer le sentiment esthétique de la nature au sentiment de la nature tout court, c'est l'instinct brutal, animal, anesthétique, et l'art

humain, social, organisé en une technique, qu'ils opposent avec raison l'un à l'autre.

« Seilhac, disent les Rosny, ne voyait pas la nature ; mais, comme les fauves, ses ancêtres, il la sentait violemment : elle n'était pas sur la fleur tremblante, ni sur les eaux, ni sur l'herbe fraîche ; elle croissait dans sa poitrine, guerrière et méchamment amoureuse. — Sa compagne, au rebours, vraie fille des cités, était faite pour aimer le joli de ces choses éternelles... C'était pour elle une œuvre, un travail, mille choses magiquement réussies, tissus, dentelles, ciselures, broderies... Un insecte était un étonnant petit bijou, une gemme ou une orfèvrerie vivante ; une fleur sortait des mains d'un prodigieux miniaturiste ; des ciseaux subtils avaient découpé le brin d'herbe. »[1]

On sait que cette transposition perpétuelle est familière à tous les esthètes modernes. C'est en ce sens que Baudelaire par exemple a dit : « Un artiste n'est artiste que grâce à son sens exquis du Beau, — sens qui lui procure des jouissances enivrantes, mais qui, en même temps, implique, enferme *un sens également exquis* de toute difformité et de toute disproportion. »

Ainsi la nouvelle conception de la beauté naturelle ou bien est « anesthétique », ou bien n'est esthétique qu'indirectement, par un emprunt déguisé

1. J.-H. Rosny, *Sous le Fardeau*, 1905, p. 135.

à l'art. En ce sens précis, le sentiment de la nature est un sentiment de Philistin ou d'esthète : rarement ou accessoirement d'artiste.

Comment sortir de ce dilemme? Par l'histoire.

Nous ne pouvons songer à esquisser ici toute une évolution du sentiment de la nature. Elle devrait être double : dans l'art, et en dehors de lui. Car dans certaines époques on peut fort bien aimer la nature telle quelle, et ne pas la mettre dans son art : en jouir comme homme, et non comme artiste; pour le bien-être et non pour l'admiration qu'elle procure. Ce sont deux sentiments fort différents par leur composition psychologique. Par exemple, les lettres de Mme de Sévigné et de ses contemporains révèlent chez eux une compréhension des agréments et des beautés de la nature brute qu'ils ne songeaient à demander à nulle forme de leurs arts, et qu'ils y auraient trouvé positivement de mauvais goût[1]. Malheureusement ces documents intimes, et qui ne sont pas directement destinés à valoir esthétiquement, sont fort rares; de sorte que nous ne connaissons guère le

1. « Le phénomène littéraire est un fait social, et il y aurait à distinguer, comme de nature absolument différente, les notes qu'on écrit pour soi (à condition qu'elles soient sincèrement et strictement des « notes pour soi »...) de l'ouvrage adressé à un public quelconque ». — G. Lanson, l'histoire littéraire et la sociologie, *Revue de métaphysique et de morale*, 1904, p. 629. — Voir l'enquête remarquable de D. Mornet sur l'action et la réaction réciproques des arts, en particulier de la littérature, et du *Sentiment de la Nature au XVIIIe siècle* (1908).

sentiment des hommes sur la valeur anesthétique de la nature en elle-même, c'est-à-dire en dehors de l'art, que par — leur art. Le rapport de ces deux notions dans leur évolution historique est donc bien difficile à déterminer exactement.

On peut toutefois indiquer la marche générale par son point de départ et son point d'arrivée. C'est un fait assez constant que la nature n'offre à l'homme d'intérêt esthétique par elle-même, en dehors de tout enjolivement artificiel, de tout arrangement factice, que dans les époques très civilisées, et même *trop* civilisées. Dans les chants rudimentaires des sauvages, et dans toutes les littératures primitives, dans Homère ou dans les chansons de geste par exemple, une plaine n'est presque jamais admirée que pour sa fertilité et la richesse de ses cultures, un homme que pour sa haute stature, sa vigueur ou son habileté. Si des plantes ou des animaux semblent figurer si souvent pour eux-mêmes dans les décorations primitives des Égyptiens ou des Assyriens, ils y sont en réalité surtout pour leur signification rituelle, et fort peu pour leur valeur esthétique : ils sont des êtres sacrés, et non de beaux modèles ; leur auteur est un prêtre plus qu'un artiste.

Toutes les probabilités permettent de croire qu'il en est de même pour les rennes ou les mammouths peints de façon si réaliste sur les parois des cavernes préhistoriques, et que dans l'obscurité

perpétuelle ou dans les lueurs fumeuses des brasiers leur public ne voyait certainement pas ou presque pas : en sorte que leur fidélité surprenante est un scrupule de croyant plus que d'artiste, une nécessité du culte plus que de l'art. Avant d'être le fruit d'une admiration esthétique, ce réalisme est un rite, au même titre que la stylisation hiératique exigée au contraire par d'autres religions. Et l'efficacité magique attribuée à ces « totems » était sans doute proportionnée à la fidélité de leur ressemblance, mais non à leur beauté, que nous sommes aujourd'hui en vérité les premiers à comprendre après dix mille ans.

La tâche de l'histoire serait ici de nous montrer dans quels moments de l'évolution le type normal est seul considéré comme beau esthétiquement, c'est-à-dire dans l'art : c'est par exemple dans les époques classiques ; et dans quelles autres périodes la nature entière a semblé belle esthétiquement, c'est-à-dire qu'alors les types normaux n'ont pas paru être privilégiés dans l'art : ce sont par exemple les époques primitives, romantiques et décadentes. Car c'est un fait que les Italiens de la Renaissance, ou les Français du grand siècle, qui n'étaient sans doute pas moins bons artistes ou moins délicats que nous, voire même, à leur image, les « Germains normalement cultivés » d'il y a deux cents ans, grands amateurs de parcs à la Versailles et de guirlandes *Rokoko-Styl*, tous

ces classiques ou pseudo-classiques n'appelaient nullement « esthétique » le plaisir sensuel de respirer à l'aise, parmi des paysages quelconques ; et pourtant, dans leurs parties de chasse par exemple, ils connaissaient et appréciaient fort bien ce plaisir-là. Mais ils distinguaient soigneusement la nature belle, sublime ou jolie, de la nature laide, médiocre ou insignifiante.

De même, dans l'antiquité classique, un Lucrèce, un Virgile, un César, un Tacite, ne parlent des tempêtes, des forêts sauvages, des déserts incultes ou des grandes montagnes que pour témoigner quelque répulsion pour ces éléments hostiles de la nature.

Au contraire, les peintres ou les sculpteurs gothiques, les miniaturistes primitifs, la plupart des Japonais, les grands peintres hollandais, ou bien dans les temps modernes les désabusés de la civilisation, depuis Rousseau et les Romantiques jusqu'aux réalistes récents, et aux esthètes mystiques de nos jours, tous ceux-là ont dédaigné ce que nous appellerons la beauté « normale » de la nature ; ils ont tout au moins affecté de ne pas la distinguer de sa beauté anesthétique, et de ne pas emprunter son prestige extérieur pour le surajouter à celui de leur technique : en règle générale ils ont voulu que la valeur naturelle de leurs modèles, que nous allons caractériser bientôt, n'entrât pour rien dans la valeur esthétique de leurs œuvres.

En dehors du reflet extérieur que l'art projette sur lui, le sentiment de la nature proprement dit exclut tout jugement de valeur; or l'essence de la beauté, c'est d'être une valeur. Là où tout est beau, rien n'est beau. De même que si par impossible on supprimait dans l'espace le « bas » il n'y aurait plus aucune raison de parler du « haut », et tout y serait au même plan, de même sans une laideur qui s'oppose à une beauté, il n'y a plus rien dans notre pensée qui soit susceptible d'une qualification esthétique quelconque : elle n'a plus d'attitude esthétique.

La nature brute, c'est l'image du miroir ou le cliché du photographe; l'art, c'est le tableau de Raphaël ou la gravure de Rembrandt. L'image optique ou photographique n'est ni belle ni laide, elle est seulement bien faite ou mal faite : c'est une question de métier. L'œuvre d'art est toujours ou belle, ou laide : c'est une question de technique.

Précisément parce qu'il refuse de poser une distinction quelconque entre ses objets, et notamment celle du beau et du laid, le « sentiment de la nature », au sens propre de ces mots, est un « sentiment anesthétique ». Et si l'on veut conserver ici le nom de « beauté », on devra parler en ce sens d'une « beauté anesthétique de la nature ».

CHAPITRE III

LA BEAUTÉ « PSEUDO-ESTHÉTIQUE » DE LA NATURE

Dans le « sentiment de la nature » proprement dit, point de beauté ni de laideur : il est « anesthétique ». Il répugne, autant qu'il est humainement possible, à toute notion de valeur. Au contraire, le « sentiment de la beauté de la nature », qu'il importe d'en distinguer, est essentiellement une affirmation de valeurs. Mais ces valeurs sont seulement apparentées à la valeur esthétique proprement dite, sans lui être identiques. C'est pourquoi elles méritent le nom de « pseudo-esthétiques », par opposition avec les valeurs d'art, les valeurs techniques, qui seules sont purement esthétiques.

Qu'est-ce, en effet, que la beauté des êtres ou des objets naturels ? Voici par exemple deux variétés d'hirondelles. Celle qui nous paraît la plus belle, toutes choses égales d'ailleurs, c'est de façon générale celle qui manifeste le plus nettement les caractères distinctifs du vol léger et rapide : celle qui semble remplir le mieux cette fonction caractéristique de l'espèce. Voici plusieurs bœufs de labour :

ceux que nous disons les plus beaux sont les plus solidement bâtis, les plus massifs, les plus aptes au travail lent et pénible de la terre; si nous parlions de chevaux de course, ce sont au contraire les plus vifs et les plus agiles que nous préférerions. Voici encore une jeune fille et une vieille femme; ou, chez deux adolescents, un teint rose et frais et une pâleur anémique et souffreteuse. Parmi les divers âges ou les divers états physiques, il est évident que c'est la jeunesse et la santé que nous jugeons supérieures en beauté naturelle à la caducité et la maladie.

Bref, la beauté des êtres vivants dans la nature, c'est le caractère normal et typique adapté à leur espèce, et par suite l'harmonie, le plein développement de toutes les facultés organiques et morales, la santé débordante, et enfin la puissance supérieure, qui en sont les conséquences dérivées.

Chez les êtres inanimés ou dans les spectacles naturels, auxquels ne correspond pas aussi exactement, dans notre expérience usuelle, la notion d'une espèce définie et d'un type normal et sain, c'est cette impression de grandeur, d'intensité, de toute puissance, qui l'emporte d'ordinaire. De deux arbres, le plus beau c'est très généralement le plus vaste par ses dimensions, le plus hardi par sa taille ou ses formes, le plus vénérable par son âge et ses cicatrices centenaires, le plus formidable par la résistance de ses muscles monstrueux, bandés

contre les tempêtes. De deux prairies en fleurs, c'est la plus luxuriante, de deux rochers, c'est le plus indestructible, le plus gigantesque, le plus menaçant; de deux ciels sereins, c'est le plus éclatant, le plus implacable ; de deux orages, c'est le plus terrible, et même de deux déserts, c'est le plus désespérant, le plus sauvage et le plus monotone, qui nous semblent chacun à sa façon la plus belle chose.

Le type le plus remarquablement normal, sain, ou puissant dans chaque espèce : voilà, semble-t-il, par excellence la beauté de la nature. Cette conception correspondrait, en gros, assez exactement à la définition de chaque espèce par ses caractères essentiels ou dominateurs, que nous donnent les zoologistes et même les géologues, si, lorsqu'elle revêt la qualification esthétique, la sélection d'images qui a produit cette idée de beauté ne prenait le plus souvent une direction anthropomorphique et personnelle très marquée.

En effet, ce n'est pas seulement le caractère normal de l'espèce dans l'abstrait, que nous désirons de l'être humain, de l'animal ou du paysage que nous apprécions en beauté. Notre point de vue est toujours beaucoup plus concret. C'est la grâce féminine qui séduit éminemment les mâles, alors que les autres femmes ne la reconnaissent pas toujours là où les hommes la découvrent chez leurs rivales ; de même qu'inversement des bellâtres sont unani-

mement admirés par les femmes, au grand dépit des autres hommes, qui fort sincèrement ne comprennent pas pourquoi, et ne peuvent en effet pas le comprendre.

De même ce n'est pas le quadrupède en soi, celui des naturalistes, ou la vallée glacière typique des géologues, que nous admirons ; mais le cheval que nous croyons pouvoir apprivoiser, dompter, et que nous aimerions monter ou conduire, dont nous souhaiterions être obéi, reconnu, aimé en maître ; c'est le coin de campagne hospitalier et fruste où nous espérons oublier le plus librement possible le fracas des villes, et quitter le harnais du métier. Or cette conception toute personnelle implique, outre le type général de la santé normale, beaucoup d'affinités électives qui tiennent à nous plus qu'aux objets.

Bref, selon la formule heureuse de Julius Schultz, ce que nous appelons beau dans la nature, c'est *l'être ou la chose avec qui nous sentons que nous formerions société avec le plus de bonheur*[1]. Leur première qualité c'est de nous servir, d'être une des conditions agréables de notre vie, d'entrer en solidarité avec nous, — sous toutes les formes infiniment multiples que ces affinités conscientes ou inconscientes, instinctives ou volontaires, peuvent

1. J. Schultz, *Naturschönheit und Kunstschönheit*, Zeitschrift für Aesthetik, 1911, V, 2, p. 234, 242.

et doivent revêtir dans la vie : depuis l'utilitarisme ou la sensualité la plus vulgaire, jusqu'à l'amour et au sentiment du panthéïsme le plus élevé. C'est là ce qui est le plus normal *pour nous ;* et à certains points de vue les autres caractères que nous avons énoncés s'effacent devant celui-ci, et n'en paraissent plus à leur tour qu'une dépendance subordonnée. C'est le moindre défaut de l'esthétique naturaliste de Taine, presque toute fondée sur la seule beauté naturelle, d'avoir déguisé plus qu'exprimé ce fait sous les idées si confuses de « l'importance, la bienfaisance, la convergence des caractères ». Cette addition ne contredit pas d'ailleurs la formule naturaliste, mais seulement la complète et la précise. La beauté dans la nature, c'est pour chaque être le type normal de son espèce, mais entendu, pour la majeure part, en un sens utilitaire, sentimental ou anthropomorphique : c'est sa solidarité avec notre propre bonheur ou notre perfectionnement personnel. Et par là, cette notion confuse rejoint plus d'une fois celles du plaisir ou de l'intérêt, au point de se confondre avec elles ; mais l'intérêt ou l'agrément quelconques, sans aucun caractère spécifique : ceux de l'odorat ou du sens thermique comme ceux de la vue et de l'ouïe, ceux du corps comme ceux de l'esprit, de l'être individuel comme de l'être social.

Les dérogations apparentes à ces grandes lois se ramènent aisément à elles.

Il va sans dire que dans les affinités électives qui constituent en grande partie la beauté naturelle, celles que détermine l'instinct sexuel sont au premier rang. Et l'on sait, depuis Schopenhauer, et même depuis Platon, que ses caprices individuels et ses fétichismes en apparence inexplicables, correspondent bien plus profondément à une « méditation du génie de l'espèce », dont l'objet dernier est toujours d'assurer dans la génération prochaine, par les harmonies et surtout par les contrastes appropriés, la procréation du type le plus normal de l'espèce. Et voilà pour quelle raison, très « anesthétique » en soi, « le beau pour le crapaud, c'est sa crapaude », comme dit Voltaire; et la femme idéale, c'est, pour le blond, la brune; pour le grand, la petite. Bien loin que l'idée d'un type moyen soit absente de ces réunions fréquentes d'extrêmes, c'est elle qui les produit indirectement.

Autres paradoxes apparents. Si le beau naturel c'est le plaisir quelconque, même anesthétique, on comprend qu'une forte émotion, une surprise intense mais sans art nous semblent parfois belles. Et si cette appréciation d'une moyenne est surtout personnelle, on s'explique toutes ses spécialisations, parfois paradoxales : un médecin admire, d'une contemplation toute professionnelle, une « belle plaie », un « beau cas de choléra ». Il y a une façon « normale » d'être « anormal » !

Objectivement, le beau naturel est une moyenne,

un développement bien réglé. Mais, d'autre part, atteindre le juste milieu et s'y tenir, rester dans la pleine santé ou représenter strictement le type spécifique, c'est une rareté. La réalisation de la normale ou du maximum de développement est une réussite exceptionnelle et remarquable. Cette moyenne, banale en soi et composite, est rare pour nous, et originale, et digne d'admiration.

Ainsi les exceptions mêmes confirment cette règle : l'idéal de la nature, c'est le normal.

En sens inverse, la laideur naturelle, c'est une déviation par rapport au type de l'espèce, un arrêt de développement ou bien une dégénérescence plus ou moins pathologique de l'individu physique ou moral. La plupart des laideurs dont est susceptible le type humain, par exemple, procèdent de tares acquises ou héréditaires: ainsi la calvitie précoce, qui trahit l'arthristisme; la décoloration des lèvres ou des joues, par où nous diagnostiquons instinctivement une anémie constitutionnelle ; l'étroitesse des hanches chez la femme, présage de « dystocie » ou d'infécondité ; les malformations rachitiques des articulations, les rides qui trahissent la sénilité [1].

Et de même, dans la vie morale, les laideurs classées et caractéristiques sont des tares du caractère normal : lâcheté, brutalité, ingratitude, dupli-

1. Voir par exemple : Dr Stratz, *La beauté de la femme*, trad. franç. Waltz, s. d. (1902).

cité et trahison, sensualité bestiale. Ici encore les spécialisations individuelles orientent les jugements. La plus répugnante laideur morale, pour le soldat, c'est la couardise ; mais ne pas payer ses dettes, c'est une vétille, à moins qu'elles ne soient de jeu. Par contre, l'honnête paysan n'apprécie pas toujours la bravoure ; et la vilenie par excellence, c'est pour lui l'attentat à la propriété, surtout terrienne. Certaines laideurs physiques des hommes sont très sensibles aux femmes, alors que les hommes ne les aperçoivent même pas, et que d'autres tares de leurs semblables les frappent beaucoup plus, pour lesquelles les femmes sont pleines d'indulgence.

Dans la nature, beauté ou laideur, c'est toujours la santé, le type normal, le plein et heureux développement de l'individu, ou leurs contraires. Ces deux sortes de notions coïncident-elles avec leurs homonymes dans l'art?

C'est ce qu'affirment toutes les théories unitaires et naturalistes que nous avons indiquées. L'ascendant universel des sciences naturelles dans le monde moderne est encore venu renforcer cette conviction. Pour Taine, par exemple, est beau tout objet ou tout être qui révèle clairement les « caractères dominateurs » de son espèce, leur importance et leur bienfaisance ou la convergence de leurs effets. Qui ne voit que le philosophe parle ici en moraliste et en naturaliste en même temps

qu'en artiste? L'échelle des valeurs esthétiques s'identifie pour lui avec l'échelle des valeurs naturelles, ainsi d'ailleurs que celle-ci avec l'échelle des valeurs morales.

Comme la valeur d'un être dans la classification naturelle s'exprime assez bien par son éloignement ou son rapprochement du caractère normal, c'est-à-dire du type ou de la moyenne de son espèce, il faut rattacher directement à cette même tendance naturaliste toutes les théories qui font de *la moyenne* le critérium fondamental de la beauté.

L'idée n'est pas nouvelle : témoin ce passage récemment publié de Montesquieu, — pour ne pas remonter jusqu'au rôle privilégié du « juste milieu » dans le système d'Aristote, où il représente vertu et perfection en tout.

« Le père Buffier a défini la beauté : l'assemblage de ce qu'il y a de plus commun. Quand sa définition est expliquée, elle est excellente... Le père Buffier dit que les beaux yeux sont ceux dont il y en a un plus grand nombre de la même façon ; de même la bouche, le nez, etc. Ce n'est pas qu'il n'y ait un beaucoup plus grand nombre de vilains nez que de beaux nez : mais c'est que les vilains sont de bien différentes espèces ; mais chaque espèce de vilains est en beaucoup moindre nombre que l'espèce des beaux. C'est comme si, dans une foule de cent hommes, il y a dix hommes habillés de vert, et que les quatre-vingt-dix restant

soient habillés chacun d'une couleur particulière : c'est le vert qui domine. »

Dans le même sens, Fechner a fait du « Principe de la Mesure » une de ses douze ou quinze « lois esthétiques » fondamentales[1]. Herckenrath y voit le type de toute beauté, surtout humaine, malgré des exceptions notoires, comme la petitesse recherchée des pieds ou la longueur des cils ; mais il les explique par leur association habituelle avec d'autres beautés plus réelles et plus moyennes[2]. Avec plus de subtilité, Griveau, qui prend, après Sully-Prudhomme, le langage comme principal témoin, distingue dans chaque domaine des sens, lumière, son, chaleur ou contact, une polarisation régulière : deux extrêmes péjoratifs par excès ou par défaut ; une moyenne insignifiante ou neutre, et deux régions optima : le beau, un peu au-dessus de la moyenne ; le joli, un peu au-dessous[3].

Toutes formules à tout faire, dont l'application reste toujours illusoire, arbitraire et sans caractère scientifique, malgré l'apparence : car on place ces extrêmes tout formels ou ces moyennes esthétiques (et non purement arithmétiques) là où l'on veut, en vertu de préjugés personnels ou d'école,

1. G. Fechner, *Vorschule*, t. II, p. 250, 260 et suiv.

2. Herckenrath, *Problèmes d'esthétique et de morale*, 1897, p. 16.

3. M. Griveau, *Les éléments du beau*, 1892 ; — *La sphère de beauté*, 1901 ; etc.

suivant les points de départ et les unités que l'on veut bien choisir.

On retrouverait chez beaucoup d'artistes, cachée sous les formes les plus diverses, une conception analogue du beau. Elle est éminente chez les anciens Grecs : c'est que, sous l'influence de leur plastique profondément idéaliste, leur esthétique s'oriente surtout vers la beauté naturelle, comme leur morale, vers le bien naturel. Leurs sculpteurs ne reproduisent que des types sains et supérieurs ; leurs moralistes ne recommandent que la santé physique et intellectuelle. Ils identifiaient donc volontiers les deux notions de beau et de bien, en les réunissant dans un seul mot resté célèbre : καλοκαγαθόν. Or il est notoire que les auteurs de tous les grands systèmes d'esthétique philosophique ont eu constamment dans la pensée les types littéraires ou plastiques créés par l'art grec.

Ainsi, en face du *naturalisme réaliste*, qui refuse de faire aucun choix, se dresse un *naturalisme idéaliste*, qu'on nommerait mieux *normaliste*, et qui est encore plus répandu : selon lui la beauté de l'art n'est pas d'une autre espèce que celle de la nature.

La conclusion sera cependant tout autre si l'on considère les faits esthétiques sans parti pris.

Qu'on parcoure un musée, qu'on visite des cathédrales, qu'on feuillette une anthologie litté-

raire, qu'on assiste à un concert de musique dite classique, c'est-à-dire sérieuse : s'il y a un fait qui s'impose, c'est que dans ces réunions de chefs-d'œuvre authentiques nous voyons représenter des scènes tantôt nobles et grandes, tantôt triviales ou horribles, ou, qui pis est, insignifiantes ; nous lisons des descriptions de choses dont l'original tour à tour ne nous intéresse nullement, ou nous passionne ; nous entendons des successions d'accords parfaits très doux et qui plaisent par eux-mêmes, ou des séries de dissonances au timbre déchirant.

L'une de ces deux catégories d'impressions est agréable, l'autre désagréable selon la nature ; mais toutes les deux plaisent également et sont belles selon l'art. Or, aux premières comme aux dernières on donne également le nom de belles et de laides, et c'est là qu'est l'ambiguïté. On dit un « bel animal » pour désigner la santé, la vigueur, le caractère typique de l'espèce. On dit aussi un « bel homme » et une « belle femme » dans ce sens-là. Mais qui soutiendra que le peintre ou le romancier va choisir, pour ses tableaux de genre ou ses descriptions pittoresques, toujours un « bel animal » ou un « bel homme » ? Il choisit indifféremment ; ou plutôt, comme nous le verrons, diversement selon les écoles ou les âges esthétiques. Le « beau garçon » à succès mondains ou amoureux, est insignifiant au point de vue esthétique ; et si l'ar-

tiste préfère il est vrai représenter de « belles femmes » plutôt que d'autres, du moins le plus souvent (mais non toujours, tant s'en faut : voyez les Hollandais), c'est parce qu'un intérêt très différent, une autre « valeur » se mêle ordinairement dans ce cas à la valeur artistique ; si c'est pour l'augmenter ou pour la diminuer, nous ne l'examinerons pas ici.

Un beau cheval que vous admirez dans la rue, c'est une bête de forte taille et bien nourrie, bâtie pour la course ou pour le trait, et dont l'aspect rend bien ces caractères. Mais l'artiste préférera souvent à ce « bel animal » l'humble cheval de fiacre, dont Rude avec émotion rapprochait la tête de celles qu'a sculptées Phidias, et la trouvait plus belle. Une montagne superbe, que vous allez voir à grands frais et que vous escaladez à grand'peine, c'est une masse très haute, abrupte, écrasante, sauvage, donnant l'impression de l'inaccessible, de l'éternel et de l'infini. Mais les grands peintres ont-ils donc pris si souvent pour modèles Gavarnie ou le Mont-Blanc ? Ne leur préfèrent-ils pas d'humbles collines, insignifiantes par elles-mêmes? Ils savent bien qu'une fois peintes, ce n'est pas elles que l'on admirera, c'est l'art du peintre ; ce qui est tout autre chose. Enfin des milliers de romans ou de drames modernes ne nous peignent rien d'autre que la vie de tous les jours, que nous n'admirons guère, et pour cause ; et nous attribuons un niveau

assez inférieur à ceux d'entre nos écrivains qui s'avisent de ne décrire jamais que de grands événements, que des personnages sympathiques, des héros surhumains, doués de toutes les supériorités possibles ; bref ce que nous admirerions également et au même titre dans la vie courante : fadeurs auxquelles seul le public le plus inesthétique est naturellement le plus sensible, parce que précisément il ne comprend que la beauté naturelle, et n'est guère touché par la beauté proprement artistique.

Un homme n'applaudit-il au théâtre que les drames heureux qui « finissent bien », ne s'intéresse-t-il qu'aux personnages sympathiques des romans, n'admet-il en musique que des timbres purs et des accords sans dissonances, ne regarde-t-il dans un musée que les portraits de jolies femmes ? dites hardiment : celui-là ne soupçonne pas ce que c'est que l'art. C'est une véritable infirmité intellectuelle, de ne savoir sentir que la beauté naturelle.

Ainsi, tantôt l'artiste a cru que la beauté propre de son modèle ajouterait à celle de son œuvre ; tantôt il a cru pouvoir et devoir s'en passer, et son ouvrage n'en est pas moins beau pour cela. Nous admirons le pied-bot de Ribera, les pouilleux de Murillo, les infirmes de Velazquez, les tabagies des Hollandais, les chaudrons de Chardin, les paysans de Millet. Mais si les originaux nous faisaient

retourner au cours d'une promenade, ce ne serait pas sans doute par un sentiment d'admiration esthétique. Le taureau et les vaches de Potter sont dans tous les prés, et les ustensiles de Chardin dans toutes les cuisines. Mais ils ne sont beaux que dans les musées.

Certes, il est des héros de Corneille dont le caractère serait bien plus admiré encore dans la vie que dans la fiction; vivantes, les Vierges de Murillo seraient de superbes types d'humanité saine, pure et ardente; Zola a décrit avec puissance des mouvements de foules que nous courons contempler dans la rue, quand ils s'y produisent, pour jouir de leur grandeur naturelle, qui s'impose. Mais qui soutiendrait que, dans l'ordre de la nature, un pouilleux infirme ou un bouge sombre sont aussi beaux qu'une jeune femme ou un ciel d'azur? Pourtant, dans l'ordre de l'art, les mendiants de Murillo ne sont pas inférieurs en beauté à l'une de ses vierges glorieuses, une kermesse de Rubens à une de ses apothéoses de Marie de Médicis, — au contraire! Tout au plus pourrions-nous dire, comme nous l'avons vu, qu'ils sont moins classiques, mais non moins beaux.

De même, bien des scènes d'intérieurs bourgeois nous intéressent au théâtre par leur médiocrité même, qui retrouvées autour de nous tous les jours, nous laissent absolument insensibles. Et nos réalistes ont décrit avec succès des scènes d'ivro-

gnerie ou de débauche crapuleuse, dont la réalité ne nous inspire guère que la plus authentique répugnance. Mais ces peintures procèdent du même art, que leur objet offre ou non quelqu'intérêt par lui-même. Un bel objet d'art n'est pas forcément un beau type d'humanité ou de vie, tandis que nous n'admirons dans la nature que ses créatures typiques.

Enfin, autant qu'on puisse juger de l'époque actuelle, on peut dire que nul de nos arts, littérature, plastique ou musique, ne semble aujourd'hui rechercher avec prédilection la concordance des deux ordres de beauté. Au contraire, un Zola préfère les descriptions malsaines ; un Degas évite les anciens modèles d'ateliers, professionnels de la beauté normale, et se montre curieux des sujets vulgaires, avec leurs déformations, leurs dégénérescences et leurs stigmates du travail ; un Debussy raffole des dissonances non préparées et non résolues, moins agréables par nature que les consonances.

Les plus incontestables laideurs de la nature peuvent parfois, transposées dans l'art, y devenir des beautés. Ce rôle positif du laid dans l'art est un fait considérable. Le problème n'a pas été sans embarrasser les critiques et les esthéticiens. Mais ils s'en tirent ordinairement par des distinctions artificielles et superficielles.

« La peinture, dit Lessing, en tant que moyen

d'imitation, peut reproduire la laideur; mais comme art, elle se refuse à le faire. Au premier point de vue, tous les objets visibles sont de son domaine : au second elle ne s'attache qu'à ceux de ces objets qui éveillent en nous des impressions agréables. »[1] Mais l'existence du réalisme dans tous les genres, et, dans la peinture, par-dessus tout le genre du portrait, suffisent à démentir cette distinction arbitraire entre l' « imitation » et l' « art ».

« Les beaux-arts, dit Kant, ont cet avantage qu'ils rendent belles les choses qui dans la nature seraient odieuses ou déplaisantes... Il n'y a qu'une espèce de choses odieuses qu'on ne peut représenter d'après la nature sans détruire toute satisfaction esthétique et par conséquent la beauté artistique : ce sont celles qui excitent le dégoût. » Mais Kant n'avait pas connu Goya, Manet, Baudelaire ou Zola, et toute leur école. S'il fût venu après eux, eût-il pu main- enir cette exclusion, même sous cette forme très modérée ? Ou, s'il l'eût maintenue par goût personnel, peut-on dire qu'il eût expliqué impartialement tous les faits esthétiques dont la constatation s'impose avant tout au jugement individuel qu'ils sollicitent, et qui, favorable ou défavorable, doit les comprendre tout d'abord, et les reconnaître avant tout pour esthétiques, puisqu'ils sont l'objet d'une pensée technique ?

1. Lessing, *Laocoon*, chap. XXIV.

Un disciple de Hegel, Rosenkranz, a déjà composé une « *Esthétique du laid* ». Mais il n'accorde guère à la laideur que le rôle d'un repoussoir, destiné à faire mieux ressortir les beautés dont elle est parfois la condition, ou dont elle forme, selon la conception hégélienne, un « moment » indispensable, bien que négatif : car l' « antithèse » est aussi nécessaire que la « thèse » à la « synthèse » définitive, et seule positive, qui les unit toutes les deux dans son harmonie. Ainsi l'ombre fait valoir la lumière, et la rudesse des dissonances musicales fait seule sentir la douceur de leur résolution par une consonance agréable. Vue profonde, mais incomplète. Il reste à écrire un livre sur « le rôle de la laideur dans l'art ». Car elle y joue un rôle, non plus simplement négatif, mais très positif.

Seulement il faut bien s'entendre. Ce qui est laid dans l'art y reste toujours laid, et n'y joue aucun rôle, ni positif, ni négatif. On rehausse une consonance par le voisinage d'une dissonance, mais non d'un son faux ; dans un poème ce n'est pas faire valoir une belle pensée que de l'entourer de platitudes. Une transposition en deux domaines distincts résoud seule cette antinomie. C'est la laideur *naturelle* qui peut être un élément très positif de la beauté *artistique*.

Elle peut y entrer parfois au même titre que la beauté naturelle. L'objet décrit ou reproduit dans une œuvre belle peut être par lui-même laid ou

indifférent en dehors de l'œuvre ; dans certains cas même il *doit* l'être. Tous les portraits et en général toutes les œuvres réalistes en sont l'exemple caractéristique. Le fait est bien connu, et l'idée n'est pas nouvelle.

> « Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. »

Il faut seulement conduire l'idée jusqu'à ses dernières conséquences, qui sont paradoxales, mais vraies.

L'esthétique doit en effet enregistrer ce paradoxe très véridique : la nature pour être belle doit toujours idéaliser ; l'art au contraire peut s'en passer. Il peut être réaliste tout en restant beau ; tandis que les objets naturels qui correspondent à cet art « réaliste » sont simplement indifférents ou laids. Quand nous voulons jouir d'une émotion esthétique, nous pouvons contempler une scène paysanne de Millet, ou lire un roman de Zola ; mais nous n'irons pas chercher leurs originaux pour les admirer dans la nature, parce qu'ils n'y sont nullement admirables. Et pourtant ils y sont ! Leurs auteurs ont fait du moins tout ce qu'on peut humainement faire pour les prendre sur le vif. Ce qui n'y est pas, c'est toute la technique, que l'art leur ajoute, et qui fait de lui un monde à part, doué précisément d'une toute autre sorte de beauté.

On l'a dit au nom de la liberté esthétique :

« L'Art ne peut admettre aucun code, *ni même se soumettre à l'obligatoire expression du beau* »[1]. Entendez : « du beau naturel », sous peine de non-sens, ou de scandale !

De cette vérité nous demanderons au grand artiste Rodin une dernière expression, — mais non une explication ; car les artistes créateurs ne nous la *doivent* pas, et peut-être est-il aussi de notre *devoir* de *ne pas* la leur demander. « Le vulgaire, dit-il, s'imagine volontiers que ce qu'il juge laid dans la réalité n'est pas matière artistique. Il voudrait nous interdire de représenter ce qui lui déplaît et l'offense dans la Nature.

« C'est une profonde erreur de sa part.

« Ce qu'on nomme communément *laideur* dans la nature peut dans l'art devenir d'une grande beauté.

« Dans l'ordre des choses réelles, on appelle *laid* ce qui est difforme, ce qui est malsain, ce qui suggère l'idée de la maladie, de la débilité et de la souffrance, ce qui est contraire à la régularité, signe et condition de la santé et de la force ; un bossu est *laid*, un bancal est *laid*, la misère en haillons est *laide*.

« Laides encore l'âme et la conduite de l'homme immoral, de l'homme vicieux et criminel, de l'homme anormal qui nuit à la société ; laide, l'âme

1. R. de Gourmont, *Le chemin de velours*, 1902, p. 215.

du parricide, du traître, de l'ambitieux sans scrupules.

« Et il est légitime que des êtres et des objets dont on ne peut attendre que du mal soient désignés par une épithète odieuse.

« Mais qu'un grand artiste ou un grand écrivain s'empare de l'une ou l'autre de ces laideurs, instantanément il la transfigure... d'un coup de baguette magique il en fait de la beauté : c'est de l'alchimie, de la féerie ! »[1]

Ainsi, ce qui est laid dans la nature devient fréquemment beau dans l'art, sans que sa valeur intrinsèque, ou la « malfaisance » de ses caractères, dirait-on dans le langage de Taine, nuise à la valeur de l'œuvre. Des laideurs anesthétiques, c'est-à-dire naturelles ou morales, peuvent revêtir une grande valeur esthétique, c'est-à-dire technique.

En sens inverse, il serait facile de montrer que l'imitation la plus exacte de ce qui est beau dans la nature, ne suffit aucunement à rendre belle une œuvre d'art. Le naturalisme idéaliste n'est pas plus vrai que le naturalisme réaliste. Mais bien rarement on a songé à tirer de cette idée la conclusion exacte : « Un beau visage ou un beau site fidèlement reproduits, sans rien de plus, rien d'ajouté, rien de tiré du propre fonds de l'artiste, ne sont

1. A. Rodin, *L'Art*, 1911.

plus beaux en peinture. *Le beau de ces choses et le beau de l'art n'est plus le même* »[1].

On accordera peut-être que la musique n'a pas à proprement parler de modèle dans la nature. On peut dire plus. La beauté naturelle des sons, c'est leur agrément sensible, c'est-à-dire leur pureté ou leur consonance. Dira-t-on qu'une symphonie est d'autant plus belle qu'elle contient plus de consonances ou qu'elle fait plus de place aux grandes flûtes et aux cors d'harmonie, qui sont les instruments aux timbres les plus doux ? Et de même la beauté naturelle des couleurs c'est leur pureté ou leur éclat, et si l'on veut, avec Ruskin, la fusion de leurs nuances : rien n'égalerait à ces trois égards la série des couleurs du spectre solaire dans un prisme, qui n'a pourtant rien d'artistique !

Ces deux grandes formes de notre admiration, aussi réelles et aussi légitimes l'une que l'autre, ne coïncident nullement dans les mêmes objets, et ne reposent pas sur les mêmes principes.

On dit que l'art a pour mission de reproduire et de perpétuer la beauté naturelle, en sorte que son idéal serait de lui devenir identique et d'agir sur nos sens exactement comme elle : c'est là, semble-t-il, ce que nous pouvons en espérer de mieux.

Mais cette soi-disant évidence est fort contraire

1. A. Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, 3e éd., 1874, p. 110.

aux faits. « Une beauté naturelle, dit Kant, est une chose belle ; la beauté artistique est une belle représentation d'une chose[1]. » — Ajoutons : « d'une chose qui peut être indifféremment belle ou laide dans la nature. »

Töpffer s'est agréablement moqué des partisans de ce naturalisme idéaliste. « Au compte de ces gens-là, dit-il, M. Daguerre est le plus grand artiste des temps anciens et des temps modernes, après toutefois l'inventeur du miroir... Car rien, non rien au monde ne reproduit plus fidèlement le beau dans la nature qu'une grande glace de la manufacture de Paris, première qualité. Celles d'Allemagne, dit-on, bleuissent et tordent. »

Ce principe universel, que la beauté de l'art n'est qu'une imitation de la nature, est un « pont-aux-ânes ». Engageons-nous-y, dit Töpffer, pour ne pas paraître moins âne qu'un autre : nous verrons qu'il ne conduit réellement qu'au moulin. Et il conseille cette petite expérience. — « Je possède un beau Claude Lorrain : chargez-vous-en, et rendons-nous, s'il vous plaît, sur le bord de la mer. Le soleil se couche, la plage brille, la mer étincelle, que c'est beau !... Je regarde mon Claude Lorrain : que c'est laid !... Eh quoi ! Claude, vous osez bien nous présenter ce petit firmament tout terne dont vous avez badigeonné votre toile, comme beau de

1. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, I, § 48.

la même beauté que cet éblouissant luminaire !... Alors, vous n'êtes qu'un misérable barbouillon, tout Claude, tout Lorrain que vous êtes ; — et j'ai vu des panoramas, des dioramas, qui, bien mieux que ne fait votre toile, reflétaient les splendeurs de cette plage embrasée[1]. »

Beaucoup de peintures ou de statues médiocres mettent fort bien en valeur la beauté structurale, c'est-à-dire naturelle, d'un être ou d'un objet, et restent sans beauté artistique, quand bien même elles seraient matériellement d'une bonne exécution. « Le très grand art, celui de Michel-Ange par exemple, dit Vernon Lee, nous donne souvent des corps dont la beauté structurale est obscurcie par des raccourcis prodigieux, sans compter que la parfaite articulation des membres, la possibilité d'accomplir toutes les fonctions normales, sans laquelle il n'existe pas de beauté structurale, est même sacrifiée, beaucoup plus souvent qu'on ne le croit, aux exigences de la composition linéaire et spatiale. Tandis que la première exposition venue, la plus banale collection, nous fournira une douzaine d'exemples dans le sens opposé, nous donnant l'occasion de constater avec facilité et conviction la beauté intrinsèque des modèles, qui n'ont cependant inspiré que des tableaux ou des sculptures mé-

1. R. Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts*, 1848, t. II, p. 2, 3, 4.

diocres ou mauvais... Le remaniement spatial et linéaire qui manque en eux aurait pour but non pas une jouissance plus facile et plus complète des beautés intrinsèques (structure, couleur, mouvement) du modèle, mais une jouissance absolument *sui generis*, et qu'on ne peut définir qu'en disant que c'est celle de la beauté des rapports spatiaux et linéaires de l'œuvre d'art elle-même, à part absolument de toute considération de l'objet représenté[1]. »

Non seulement l'art n'est pas cette doublure inutile de la nature que l'on imagine trop souvent ; mais les effets produits sur les consciences par ces deux sortes de réalités ne sont nullement les mêmes.

Les hommes soumis à l'influence de la seule nature et ne connaissant que des formes rudimentaires de l'art, ne savent en général apprécier que ce qui est grand, utile, sain. En effet, en dehors de ces formes souhaitables ou normales, la nature n'a point de beauté par elle-même. Pour le paysan, un « beau temps » c'est un « riche temps », c'est-à-dire que c'est la pluie au printemps sur les prés, ou dans les champs avant un labour ; c'est aussi la gelée en hiver, qui tue les insectes nuisibles et permet les charrois dans les terres basses ; c'est

1. Vernon Lee, *Travaux récents de l'esthétique allemande*, Revue philosophique, 1902, t. II, p. 79 ; voir 89 ; — *La sympathie esthétique*, ibid., 1907, t. II, p. 628-9. — Voir encore : E. Véron, *L'esthétique*, 1878, p. 119, 132 ; V. Cherbuliez, *L'art et la nature*, 1892, p. 64, 71 et suiv.

enfin le soleil dans les mois des moissons ou des vendanges. Tout le monde sait ce qu'il appelle un « beau porc »! Pour lui encore, une « belle plaine » c'est une propriété bien tenue, où pas un pouce de terrain n'est perdu pour la culture maraîchère. Une bruyère, une lande qui font les délices d'un peintre, paraissent laides au laboureur comme une image de misère et de travail ingrat. C'est qu'il n'apprécie en elles absolument que leur beauté ou leur laideur « naturelles ».

De même une « belle femme » c'est pour le vulgaire, et dans le langage courant, une femme de haute taille, forte, solidement charpentée et pleine de santé, — fût-elle de corps, de visage et d'esprit, pour un délicat, la disgrâce même.

Naturellement les mêmes « Philistins », mis en face d'une œuvre d'art, y apprécieront uniquement les mêmes qualités qu'ils estiment dans la vie courante. Ce qui leur plaît, comme figures féminines, ce sont de fades chromos; ou, comme types mâles, les académies de robustes gaillards. Le peuple recherche les drames ou les romans qui le transportent dans une aristocratie mise grossièrement à sa portée; et les aristocraties blasées préfèrent volontiers, comme celle du XVIII[e] siècle, usée par la vie mondaine, les pastorales; ou, comme notre bourgeoisie « parvenue », le réalisme, le « trivialisme »; c'est-à-dire ce qui leur paraît, par réaction, être la vie normale et saine.

Si l'on parvient à se délivrer de cette équivoque traditionnelle, on s'aperçoit que, bien loin d'être toujours son alliée, la beauté naturelle est souvent la concurrente et la complémentaire de la beauté artistique. L'une chasse l'autre. Non seulement une trop exacte imitation, ou un sujet trop absorbant par lui-même, découragent le jugement esthétique; mais l'art déserte peu à peu sous nos yeux les domaines de la nature dans la mesure même où nous y découvrons, par la science, de nouvelles beautés; parce que ces splendeurs sont d'un autre ordre. Dans la sélection esthétique, dont la puissance vaut bien celle des sélections naturelles, il est difficile que les deux beautés coexistent sans se nuire.

C'est une des principales raisons pour lesquelles la science moderne a si souvent paru être antagoniste de l'art. Sa beauté, qui est celle de la nature, n'est que pseudo-esthétique. L'astronomie nous a révélé sur la vie du ciel mille merveilles incomparablement plus sublimes et plus suggestives que toutes les légendes des Anciens, puériles au prix de nos vérités. Mais aussi l'art s'est retiré d'elle. La vérité est trop belle, au sens anesthétique du mot, pour avoir besoin d'être embellie, au sens esthétique cette fois : dans bien des cas l'orner est un outrage, aussi bien pour elle que pour nous : parce que sa valeur authentique est ailleurs, et ailleurs aussi celle de notre pensée scientifique.

Le ciel de Ptolémée n'était qu'une pauvre petite horlogerie bien mesquine à côté des mondes de Newton et de Herschell. Mais l'imagination des poètes se mouvait aisément dans la musique sensible de ses sphères. Les nôtres sont devenues silencieuses pour nos intelligences. Notre éther n'est plus le feu très pur et très immatériel des Anciens; nous savons exactement qu'il est à — 273° au-dessous de la glace, et nous avons mesuré ses ondes à quelques millièmes près. Notre imagination s'éblouit avec les trilliards de lieues, ou les milliards de siècles, ou les millions de vibrations par secondes, comptés mathématiquement, mieux que les Hindous avec leurs milliers enfantins de Kalpas, qui n'ont pour eux que l'autorité verbale des symboles ; elle se prend de vertige devant les miracles entrevus de la photosphère, ou les destinées, immortelles peut-être, et peut-être éternelles, de ces comètes paraboliques, dont le temps de chute immémorial à travers le ciel, à dater des intermondes, mesure sans nul doute l'âge même du système solaire ; elle s'anéantit devant le spectacle reconstitué du soulèvement des montagnes et du mugissement des monstres préhistoriques, auprès desquels les chimères des anciens Tartares n'étaient que vanités impuissantes et saugrenues.

L'imagination scientifique est donc toujours de l'imagination. C'est celle des poètes et des mythographes qui est bornée, et ne nous suffit plus.

Mais, comme elle n'est plus guère religieuse, de même l'imagination des savants n'est guère plus esthétique. Elle est plus belle que les autres; mais elle a sa beauté bien à elle : celle de la nature, qui n'est pas celle de l'art; celle de la vérité, qui est anesthétique. Toutes les cosmogonies imaginaires sont mille fois moins éblouissantes que le système de Laplace. Mais le système de Laplace ne sera jamais un objet d'art. Comme l'amour, selon l'analyse de Stendhal, se trouve paralysé par une beauté trop parfaite de l'être aimé, de même le poète ou le peintre sentent leur art désarmé devant l'hostilité des beautés trop vraies qui sont nées sans lui.

Comme elle donne la clef du naturalisme réaliste, c'est aussi l'histoire qui explique la part de vérité apparente du naturalisme idéaliste.

Il faut renoncer à préciser jusque dans le détail les rapports des deux sortes de valeurs, parce qu'ils sont extrêmement subtils, complexes et variables. Qui pourrait mesurer autrement que par une impression personnelle, sujette à une foule de réserves, la part exacte qui revient dans la beauté d'une Madone de Raphaël à celle du type de femme représenté, et à celle de l'exécution et de la pensée technique de l'artiste? Quelle autre dose très différente en reviendrait à la *Barque du Dante* de Delacroix, ou à l'*Olympia* de Manet? L'évolution historique et les dispositions individuelles y font

découvrir à tout instant des nuances imprévues; et cette richesse fluide et multiple fait en majeure partie la fécondité des grandes œuvres, aptes à présenter à chaque génération, ou à chaque tempérament, une face différente et toujours nouvelle.

Chacun de ces jugements serait donc une page d'histoire et de critique d'art à la fois : car l'esthétique proprement dite doit se fondre insensiblement dans ces deux disciplines. Nous pouvons seulement indiquer ici les idées générales qui dominent, croyons-nous, l'évolution, et qui expliquent une partie des coïncidences et des divergences fondamentales des deux sortes de beauté.

Tout d'abord, la confusion même de ces deux notions dans le langage courant est un fait qu'il faut expliquer. Leur convergence générale au début de l'évolution, et, dans le cours de son développement, pendant les phases classiques, en donne peut-être la principale raison.

C'est qu'en effet, l'art primitif est issu de fonctions éminemment anesthétiques par elles-mêmes. Architecture, peinture, lyrisme, épopée, tragédie, musique, ne sont à l'origine que des formules rituelles, des parties nécessaires du culte, dans la famille, la tribu, la cité ; et le culte se retrouvait alors partout, dans la guerre, dans la chasse, dans les actes de chaque jour, dans le foyer et dans le vêtement. Lorsque toutes ces fonctions se séparèrent peu à peu, l'art a longtemps gardé la mission

anesthétique de représenter des objets importants, utiles de quelque façon à une institution sociale quelconque, c'est-à-dire « beaux », agréables ou salutaires pour le chasseur par exemple, ou pour le prêtre, ou pour le guerrier victorieux. La vraie raison de cette confusion chez les peuples primitifs, ce n'est pas une admiration naïve pour les merveilles de la nature, qu'on leur prête parfois par un sentimentalisme gratuit, car ils y sont fort insensibles ; c'est la confusion primitive des fonctions utilitaires de toute sorte avec la fonction esthétique proprement dite, qui ne s'en est séparée qu'à un stade relativement avancé de la division du travail social. En effet, il est incontestable qu'à part les cas déjà envisagés, où l'exactitude de la reproduction paraît jouer une fonction rituelle indispensable, mais fort peu esthétique, seules les générations les plus raffinées de toutes les civilisations ont songé à reproduire par l'art des objets qui ne sont pas beaux dans la nature : c'est que chez elles l'art se suffit ; il est beau par lui-même, il a sa beauté technique indépendante de l'importance ou de l'utilité naturelles de ses objets.

On comprend donc comment la confusion des deux beautés est en partie la survivance des âges lointains où l'art, n'étant pas encore lui-même, représentait avant tout les attributs de la puissance religieuse, militaire ou politique, c'est-à-dire les objets d'une admiration anesthétique, résumée ou

remplacée aujourd'hui dans notre pensée beaucoup plus laïque et plus individualiste, par l'idée de beauté naturelle.

Mais l'évolution de l'humanité est loin d'être continue. Elle se développe comme une marée montante qui, outre sa marche générale, subdivise son mouvement en diverses vagues très distinctes, soumises elles-mêmes à une foule de rythmes, dont les ondulations plus restreintes sont relativement indépendantes. De même les grandes périodes de l'humanité, l'Antiquité grecque, romaine, le Moyen Age, les temps modernes, ont eu chacune leurs âges primitifs, leurs périodes classiques, leurs décadences. En chacune d'elles d'ailleurs, ce mouvement général se divise en ondulations plus restreintes, parfois plus lentes, parfois plus rapides, parfois divergentes selon les pays, les écoles, les modes même.

Or si nous allons plus avant dans l'analyse, nous constaterons la tendance des deux sortes de beauté à converger dans certaines phases, et à diverger dans d'autres. Elles tendent régulièrement à coïncider chez les artistes dits classiques. Leur pratique générale est en effet de ne représenter dans leurs œuvres, sauf quelques rares exceptions, que ce qui est déjà beau, c'est-à-dire, encore une fois, sain ou agréable, dans la nature.

Cette loi se retrouve dans toutes les écoles classiques de tous les arts. La musique classique

recherche la prédominance des consonances, que les romantiques ou nos contemporains les décadents fuient comme une fadeur ou une banalité. Vinci, Raphaël ou Michel-Ange ne peignent que des types supérieurs de l'humanité, tandis que les primitifs ou les romantiques, Giotto ou Delacroix, « choisissent » beaucoup moins ; et leurs personnages sont des portraits individuels, souvent laids par eux-mêmes ; les sites où ils les placent sont sauvages et ingrats, ou indifférents. Les héros de la tragédie au XVIIe et au XVIIIe siècles sont toujours des grands, et leurs passions sont essentiellement nobles ; le théâtre du XVe siècle et celui du XIXe semblent préférer au contraire les personnages communs et les sentiments vulgaires : bref, ce qui n'a pas de beauté par soi-même dans la nature.

Les âges de coïncidence sont donc les phases « normatives » ; elles possèdent historiquement un pouvoir éducateur, une autorité morale, qu'elles conservent et exercent, malgré bien des obstacles, sur plusieurs générations [1]. Dans ses phases romantiques ou décadentes, l'art s'attache à la nature quelle qu'elle soit, saine ou malsaine indifféremment ; et, par conséquent, la confusion de ces deux valeurs tend moins à s'établir en un sens, la beauté artistique étant alors trop évidemment œuvre

1. Voir Ch. Lalo, *Esthétique musicale scientifique*, 1908, p. 286 et suiv.

humaine. Or les productions de ces périodes ont quelque chose de malsain, de capricieux et de subjectif; elles possèdent en tout cas moins d'autorité et de caractère normatif dans la vie sociale. La confusion a donc pu s'implanter non pas seulement dans le langage courant, mais chez les critiques ou les artistes eux-mêmes. L'analyse des faits nous permet néanmoins de distinguer ces deux ordres de choses, et d'entrevoir déjà quelques-uns de leurs rapports historiques.

Ainsi la confusion des deux sortes de beauté s'explique, au moins en partie, par une survivance des périodes et aussi des fonctions primitives de l'art, toujours latente en nous; et en outre par un héritage du goût classique, perpétué par l'éducation et l'influence des modèles traditionnels.

L'étude de l'évolution n'épuise pas la question. La coïncidence des deux beautés peut correspondre parfois à des nécessités techniques plus permanentes. C'est ainsi que, malgré l'exemple des Gothiques, dont la plastique toujours liée à l'architecture n'est guère, il est vrai, un art indépendant, et malgré les essais réalistes de contemporains comme Constantin Meunier ou Rodin, la sculpture a toujours montré une certaine répugnance pour la représentation d'êtres vulgaires ou laids, alors que la peinture s'est dégagée de l'idéalisme depuis longtemps et à plusieurs reprises déjà. Cela tient à ce que la sculpture, bien qu'elle fasse ordinairement

abstraction de la couleur, est un art plus concret en un sens que la peinture : avec sa solidité matérielle, ses trois dimensions et l'impression de pesanteur et de résistance que son équilibre dégage nécessairement, elle nous impose malgré nous l'illusion d'une *réalité*, que la surface peinte, plus légère, plus immatérielle, plus aérienne, ne réussit pas à nous donner. Nous considérons donc toujours quelque peu la statue ou même le buste comme un être complet et *naturel*, et dès lors sa beauté est ambiguë ; la nécessité de choisir pour modèle un objet beau par lui-même, au sens qui dans la nature convient à ce mot, s'impose, sinon absolument du moins par préférence : c'est pourquoi elle est respectée à quelque degré par toutes les écoles, même les plus réalistes. Des œuvres modernes, comme *Celle qui fut Heaulmière* de Rodin, cette hideuse nudité de vieille femme usée par la débauche, constituent de brillantes exceptions ; mais il n'est peut-être pas excessif de dire qu'elles confirment la règle...

Ainsi toute sculpture semblant être par sa réalité matérielle comme un fragment détaché de la nature même, c'est une vérité typique, c'est-à-dire idéale, que nous lui demandons de préférence. Nous retrouvons ici ce paradoxe apparent : plus une œuvre d'art fait l'effet de la nature, plus elle doit être idéalisée pour paraître belle !

On comprend donc la tendance spontanée du langage et du sens commun à confondre les deux

formes de la beauté, et à les absorber dans l'idée de beauté naturelle, profondément ancrée dans la pensée de l'humanité, à la fois parce qu'elle y est plus primitive et plus « normative ». « L'art n'est pas la nature, et la beauté de l'art n'est pas la beauté de la nature, puisque l'une est créée par nous et que l'autre nous est extérieure : mais leur pénétration réciproque est à peu près continuelle, et le langage n'ayant pas suffisamment marqué la différence réelle qui les sépare, a considérablement augmenté l'équivoque résultant des faits eux-mêmes [1]. »

Mais une réflexion mieux informée doit essayer de résoudre ce dualisme, parce qu'une séparation sans lien défini n'est jamais satisfaisante pour l'esprit. Or le naturalisme nous a paru insuffisant. Il ne reste plus qu'à subordonner, dans le sens contraire, la beauté naturelle et la beauté artistique.

Des faits connus y invitent. Nous avons déjà vu le même phénomène se produire au sujet de la beauté anesthétique, au moins à certaines époques et dans certaines écoles. Il est encore plus intense quand il s'agit de la beauté pseudo-esthétique, grâce aux nombreuses compromissions qui la caractérisent ; et surtout dans d'*autres* écoles ou d'*autres* époques.

1. A. Fontaine, *Essai sur les principes et les lois de la critique d'art*, 1903, p. 39.

L'éducation artistique tend à nous faire apprécier de plus en plus la belle nature à travers l'art : un paysage comme s'il était un tableau, une scène de la vie comme un drame représenté. Nos esthètes, authentiques ou parvenus, abusent maladroitement de cette petite manie. Les plus prétentieux y voient un heureux moyen d'étaler leur goût sûr. ou leur érudition. Des sots, dès qu'ils sont parvenus à frotter leur luxe d'un peu d'art, parodient ingénument le snobisme des amateurs : « Cette dame, disent-ils, est belle comme un portrait ; les roses de ce jardin sont admirables : on jurerait qu'elles sont artificielles ! »

Les artistes, formés par une éducation technique devenue à la longue pour eux une « seconde nature », semblent ne voir les beautés naturelles qu'à travers leur art. Pour le peintre, un paysage n'est plus un paysage, mais un tableau, avec ses limites arrêtées, ses tons dominants, son centre de perspective bien posé, ses plans marqués et équilibrés, puis ses empâtements et ses glacis judicieusement distribués ; son cadre même est prévu, où il doit « faire bien dans l'or ». L'artiste suit déjà de l'œil les grandes lignes, et esquisse dans l'air des coups de pouce révélateurs. Pour le connaisseur, cette matinée rieuse, qui baigne ses tons et ses formes dans une brume argentée, « c'est un Corot » ; cette somptueuse chevelure au blond roux, c'est « un Titien ». Les Goncourt notent que des

chevaux aperçus dans l'entre-bâillement d'une écurie leur semblent invinciblement être « des Géricault ».

L'état d'esprit du véritable amateur consiste beaucoup moins à considérer toute œuvre d'art comme une réalité possible, qu'à envisager toute réalité comme l'objet possible d'une œuvre d'art. Il s'ensuit parfois une curieuse opposition entre cette « seconde nature » et la première, c'est-à-dire une incompréhension de certains artistes pour le vulgaire, et du public vulgaire pour les artistes : un malentendu perpétuel entre eux, non pas seulement, remarquons-le bien, au sujet de leur vie courante, mais au sujet de l'idée même de beauté. C'est ce qui fait la vérité, plus profonde qu'on ne croirait, de ces boutades familières à nos esthètes. « On a essayé de définir le beau en art, disent les Goncourt. Ce que c'est? Le Beau est ce qui paraît abominable aux yeux sans éducation. Le Beau est ce que votre maîtresse et votre servante trouvent d'instinct affreux [1]. » (Nous avons beaucoup changé depuis la servante de Molière...)

Il est en effet impossible de s'entendre lorsque l'un parle toujours de beauté naturelle, et l'autre toujours de beauté artistique. Non seulement l'équivoque de ce mot malheureux a fait le plus grand

1. E.-J. de Goncourt, *Idées et sensations*, p. 70. — Voir d'autres traits de ce genre dans la *Correspondance* de Flaubert et le *Journal* des Goncourt, par exemple.

tort à la critique d'art et à l'esthétique, mais on peut dire qu'elle contribue à perpétuer de regrettables malentendus entre diverses classes sociales.

Ces manifestations outrancières confinent parfois à la charge. Mais sous des formes plus normales, cette façon de penser est un fait esthétique très général, qu'il faut enregistrer, et, si possible, expliquer. Il n'y a pas seulement en effet des connaisseurs ou des snobs pour parler ainsi. D'un événement grandiose et terrible nous disons couramment qu'il est « tragique » ; la beauté d'un visage nous paraît « sculpturale » ; la pâleur froide de la lune n'est pas seulement belle par elle-même, elle est « poétique » ; l'automne qui meurt a des charmes « élégiaques ». La beauté de la nature nous apparaît spontanément à travers un art qui lui est étranger. Qu'est-ce à dire, sinon que nous attribuons à la nature, pour la juger esthétiquement, un art dont elle sortirait tout entière? Nous avons besoin, pour la trouver belle, de la juger comme une œuvre ; nous traitons instinctivement chacune de ses parties comme le chef-d'œuvre d'un grand artiste, tour à tour sculpteur, poète ou dramaturge, et nous supposons à quelque degré toutes ces techniques en elle. Déjà le vieil Eschyle fait dire au chœur d'Agamemnon parmi ses plaintes, quand il décrit la jeune Iphigénie marchant au sacrifice, ornée et meurtrie de bandelettes, le col infléchi, la bouche

close d'un bandeau brutal et les yeux suppliants : « Elle est belle comme l'art ».

Le mythe de Pygmalion représente naïvement mais avec force cette confusion des deux sortes de beauté. Pygmalion était un piètre artiste : un vrai « philistin », incapable de jouir de son art pour lui-même. Le véritable artiste refait journellement la métamorphose de la statue légendaire, mais en sens inverse : toutes les femmes et toutes les beautés naturelles sont pour lui des œuvres d'art, ou du moins les modèles possibles d'une œuvre, bien loin qu'il cherche à traiter ses créations idéales comme des êtres de chair : — l'homme de génie perdrait au change ! et, s'il connaît et juge la vie, il s'épargne cette désillusion. « Si des hommes ont pu s'amouracher de statues, a-t-on dit, c'est parce qu'ils leur avaient substitué les images de chair et d'os qu'ils portaient dans leur mémoire. Voilà l'explication de la purification par l'art. C'est que l'art, en renversant ce procédé, en nous fournissant des images esthétiques, des émotions esthétiques ravivables devant les objets réels, nous habitue à *traduire la réalité en forme esthétique* (au lieu de traduire la forme esthétique en réalité), et de cette manière sert à purifier, à relever le contenu de notre esprit[1]. »

1. Vernon Lee, Essais d'esthétique empirique : l'individu devant l'œuvre d'art, *Revue philosophique*, 1905, t. I, p. 56.

On a dit, pour expliquer ce fait, que la nature ne se préoccupe pas, comme l'art, de proportionner ses puissances à la portée de nos organes : en sorte qu'elle le déborde infiniment de toutes parts. « S'il est donc vrai que la beauté de l'art imite toujours en partie la beauté de la nature, on peut dire en un sens que la beauté de la nature, — celle du moins que nous sommes en état d'apprécier, — ne se révèle à nous que par analogie avec la beauté de l'art[1]. »

Mais si l'universalité du fait est par là bien constatée, ce n'est guère l'expliquer que de limiter l'art, fort gratuitement, par une réalité inconnaissable, supposée pour les besoins de la cause : car qu'est-ce, pour nous, que cette « beauté en soi » qui n'est par définition l'objet d'aucune pensée, d'aucun jugement de valeur, alors que toute beauté ne saurait être autre chose qu'une valeur ?

On a, beaucoup plus justement, invoqué des causes sociales ; nous retrouverons partout ce facteur capital de la vie esthétique. « C'est la poésie, et peut-être aussi la danse, qui ont ouvert nos yeux sur la beauté de la forme humaine, et créé un préjugé tenace en faveur de la supériorité esthétique de la femme. » — « On peut dire que le sens de la beauté naturelle, aussi bien que le sens moral et le souci du vrai, naît et se développe par

1. M. Braunschvig, *Le sentiment du beau*, 1904, p. 134.

une éducation sociale de l'attention[1]. » Le véritable objet de l'esthétique serait donc de dégager ce qu'il y a de spécifique dans cette éducation collective du goût, né de l'art, que nous reportons sur la nature.

Bref, chez les esprits cultivés, l'art se reflète dans la nature et lui prête son éclat. On peut dire, pour emprunter les mots de Montaigne, que si l'éducation esthétique a pour effet de « naturaliser l'art », il faut aussi qu'elle « artialise la nature ». Il y a tout au moins action et réaction réciproque entre les deux sortes de valeur ; et des deux c'est la plus humaine qui est première. « La beauté dans la nature, dit Hegel, n'apparaît que comme un reflet de la beauté de l'esprit[2]. »

La nature n'a sa beauté à elle que lorsqu'une éducation technique l'en a revêtue à nos yeux. Les artistes sont les initiateurs, les révélateurs de la beauté naturelle. Eux-mêmes ne sont que les représentants avancés et exceptionnels d'une marche plus lente de toute la société. Le sentiment de la beauté de la nature est donc d'origine sociale. L'homme l'acquiert quand le moment de son évolution collective le veut ; dans le cas contraire, il l'ignore ou il le perd.

1. Th. Ruyssen, *Essai sur l'évolution psychologique du jugement*, 1904, p. 237.

2. Hegel, *Esthétique*, trad. franç. Bénard, 1874, *Introduction*.

Aussi l'évolution du sentiment pseudo-esthétique que l'humanité se fait des beautés naturelles, suit-il fidèlement celle de l'art, comme si elle n'en était en effet que le décalque. Nous l'avons déjà vu, la nature n'est belle pour le classique que là où elle réalise le beau naturel, la pureté, la santé, la grandeur, l'harmonie architecturale, que son art s'efforce de réaliser aussi. Pour le romantique, elle devient belle au contraire là où elle crée dans le désordre l'apparence d'une expression émotive, puisque c'est cela même que son art multiplie de son côté. Esthétiquement, la nature n'est jamais riche que de ce que notre art lui a prêté.

Il est absurde de voir dans une symphonie de musique pure à grand orchestre, ou dans un drame musical artificiellement mélangé de vers, de chant, de musique, de danse et de décoration, une image de la nature. Il n'est pas absurde au contraire de supposer dans la nature un art caché. L'imagination humaine est spontanément anthropomorphique : elle prête aux choses une âme, aux lois inconscientes de la matière un but volontaire. Nous avons dit qu'un bel animal est celui qui nous semble réaliser les fins de son espèce. Mais un représentant commun ou médiocre de cette espèce les réalise tout autant, sinon plus. Seulement notre illusion invincible est de prêter à la nature l'âme d'un artiste créateur, qui conçoit un idéal et poursuit des buts, les manque souvent ; et là où elle nous

paraît avoir réussi, nous appelons son œuvre un chef-d'œuvre.

L'anthropomorphisme commun à toutes nos perceptions nous fait donc juger subrepticement de la nature comme d'une œuvre, et supposer symboliquement en elle les fins et les moyens, bref les techniques, que nous employons dans les nôtres : en elle c'est donc un art que nous retrouvons encore involontairement, et c'est lui que nous jugeons, sans nous en rendre compte, sous le nom de beauté naturelle.

Au fond l'homme qui ne conçoit de beauté que dans les grands déploiements de force ou de vie, prête sans le savoir une technique à la nature. Et ainsi l'existence ou la supposition de cette technique, avec tout ce que ce mot implique à la fois de données individuelles et d'acquisitions sociales, reste le principe fondamental de toute beauté, à la fois dans l'art et hors de lui.

L'art est une création bien plus qu'une découverte. La nature prise en elle-même, dans son impassible sérénité, la nature sans l'humanité n'est ni belle ni laide ; elle est anesthétique, elle est « par delà le beau et le laid », comme elle est « amorale » ou « alogique », étant « par delà le bien et le mal », et même en un sens « par delà le vrai et le faux ». Vue à travers l'art, elle revêt une beauté qu'on ne peut appeler à juste titre que « pseudo-esthétique ».

On voit combien il importe de ne pas confondre le « sentiment de la nature », qui est « anesthétique », avec le « sentiment de la beauté de la nature », qui est « pseudo-esthétique ». L'un se place délibérément en dehors de toute valeur, et n'est jamais pour rien dans celle de l'art ; l'autre est une synthèse de valeurs diverses, qui sous certaines conditions et dans certaines phases de l'évolution, se trouvent souvent interférer normalement avec celles de l'art.

Au reste, ces deux genres de la beauté naturelle, très distincts et même opposés par leur principe, mélangent assez fréquemment leurs effets d'une manière inextricable. Quand nous apprécions la grâce d'un bosquet d'arbres grêles, la mélancolie d'un ciel pluvieux, le pêle-mêle d'une foule compacte, ils se combinent intimement. Et quand la beauté technique de l'art, encore plus hétérogène, vient les couronner de son auréole dans la contemplation d'une œuvre, l'attitude de notre conscience esthétique est alors singulièrement ambiguë.

C'est cette fusion intime d'idées et de sentiments hétéroclites qu'il importe d'analyser une fois pour toutes, non pour en détruire en nous l'intuition exquise et troublante, mais pour satisfaire l'esprit soucieux du plaisir peut-être le plus humain : celui de comprendre pour juger.

A quels contre-sens de « Philistins », à quelles injustices flagrantes le souci de retrouver une de

ces beautés dans l'autre n'a-t-il pas conduit les penseurs ou les critiques?

Dans une peinture nous admirons des objets dont l'original n'est nullement beau, dit Pascal avec raillerie, pour faire ressortir les contradictions de la raison humaine. Mais il n'y a point là contradiction, ni matière à scepticisme : il n'y a qu'un fait très général, qu'il faut prendre comme tel, et expliquer; il y a une superposition toute normale de l'activité individuelle et collective de l'humanité à la nature brute. La valeur dont il s'agit est double; et tantôt ses deux formes concordent ensemble, tantôt non. Voilà le mot de l'énigme. Elle est née tout entière de l'ambiguïté malheureuse du mot *beauté*. Pascal n'a pas le droit d'exiger que nous ayons pour le portrait et pour le modèle la même sorte d'admiration.

Passons à des jugements plus particuliers. Van Mander écrivait quelques années avant l'épanouissement de la grande école hollandaise : « On en est venu à un tel degré de sottise en ce pays, que la sécheresse, la maigreur, qu'il est permis de qualifier une maladie, est tenue pour un ornement et une qualité. Les Italiens sont plus sages. Depuis l'antiquité, ils aiment à voir leurs belles matrones bien en chair, comme elles le sont encore... » Ils doivent cette prétendue supériorité aux modèles de la statuaire grecque. « Grâce à ce puissant secours, les Italiens ont pu arriver de bonne heure à la juste

conception de la *vraie nature*, tandis que nos Flamands s'appliquent encore à chercher le progrès par un travail routinier, sans autre modèle que la *nature vulgaire*[1]. »

« La plus grande imprudence que le peintre ou le poète puissent faire, dit l'abbé Du Bos en pensant encore aux Hollandais, c'est de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature[2]. » Et comparant la poésie des Pays-Bas à leur peinture, peu après le siècle de Rembrandt, c'est leur poésie qu'il préfère !

« Il n'est pas au pouvoir de l'art, écrit un critique contemporain, de nous intéresser à une image dont la réalité nous ennuierait. » Rien de plus acceptable à première vue. Malheureusement l'auteur ajoute aussitôt un exemple qui est à lui seul toute une réfutation : « Les *Syndics* de Rembrandt nous assomment en peinture, parce qu'ils nous assommeraient en réalité[3]. » Dans le même sens, il range Vélasquez parmi les bons ouvriers, en lui refusant le titre d'artiste !

Ainsi le naturalisme idéaliste nous offre des contre-sens aussi grossiers que le naturalisme réa-

1. Carel Van Mander, *Le livre des Peintres*, 1604.

2. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, partie I, section VI.

3. J. Péladan, *Réfutation esthétique de Taine*, 1906, p. 54.

liste. Si les deux conceptions unitaires et naturalistes du beau impliquent des jugements aussi contraires aux faits esthétiques, il pourra sembler que le procès mérite une révision attentive.

CHAPITRE IV

LA BEAUTÉ « ESTHÉTIQUE » DE L'ART

Par elle-même, la nature brute n'est susceptible de qualification esthétique ni positive, ni négative. D'autre part, la « belle nature » et la « nature vulgaire » ne sont susceptibles que d'une qualification pseudo-esthétique. Mais celle-ci est encore une valeur. Et il importe de dégager d'elle une troisième sorte de beauté : la valeur proprement esthétique de l'art.

Il n'est pas dans notre intention d'esquisser ici, en quelques pages, toute une théorie de l'art. Mais il importe de faire mieux comprendre ce que l'on a pu déjà pressentir : combien la valeur esthétique ou technique d'une œuvre est d'une espèce différente de la réalité anesthétique ou des valeurs pseudo-esthétiques de son objet dans la nature.

Prise dans son essence, l'activité artistique n'est astreinte à l'imitation ni de la nature, ni même de la beauté naturelle. Elle emprunte à la nature, comme toute autre activité humaine, ses éléments matériels et ses suggestions sensibles : puisqu'il n'y a rien dans l'homme qui ne provienne de ces deux

sources. Mais précisément pour cette raison, ce n'est pas là ce qui peut la caractériser. En elle-même elle est une technique, c'est-à-dire une harmonisation, stylisation, décoration, idéalisation, ou tout autre synonyme, toujours trop large ou trop étroit, que l'on chargera de signifier la souveraine interprétation par laquelle l'esprit créateur transmue en beauté toutes les données de la vie indifférente, en les soumettant aux lois nouvelles et tout humaines de la conscience esthétique, en les transcrivant dans ce langage que lui seul parle et seul comprend.

Cette technique, essence de l'art, il est impossible de la définir d'un mot : l'art n'étant pas de ces entités factices que les philosophes enferment, par jonglerie, dans une formule abstraite ou dans une phrase à effet. Elle est une donnée toujours mouvante de l'évolution. Elle est, à chaque moment du développement esthétique, la convergence de ses éléments intérieurs ou spécifiques et de ses conditions extérieures ou anesthétiques. Elle est à la fois l'aboutissement et l'héritage du passé, et l'invention plus ou moins personnelle, créatrice et géniale, par laquelle chaque pensée véritablement esthétique vient trouver sa place dans l'évolution, et fournir une petite part du moteur indispensable à la marche organique de l'ensemble. Elle est la vie à la fois individuelle et collective de l'art, dont le métier n'est que la routine amortie ; elle est le

courant actif et mobile du fleuve, dont la copie passive de l'élève et de l'artisan n'est que le déversoir stagnant.

Quand vous comparez une miniature de manuscrit, une fresque d'église, un tableau de chevalet à l'huile, attribuerez-vous leurs divergences les plus caractéristiques à la différence de leurs objets, au caractère individuel de leurs auteurs ? Vous n'expliquerez par là que des apparences quelque peu superficielles. La nature des matériaux employés : gouache, or et parchemin, terres brûlées et plâtre humide, pleines pâtes et glacis transparents ; — le milieu auquel ils sont destinés : feuillet de livre précieux, ou marge d'un texte sacré, mur d'église ou de palais au jour tamisé, portant voûte et limitant toute vue, appartement à décorer, dans l'isolement riche mais volontairement neutre d'un cadre doré ; — les conditions matérielles d'exécution qui s'ensuivent : application méticuleuse du moine à la tâche dans le silence de sa cellule éloignée du monde ; improvisation nécessairement rapide de l'artisan devant son enduit à la chaux qui sèche en quelques heures, et ses cartons rapportés ; ébauche reprise à plusieurs fois, étude scrupuleuse du modèle poursuivie à loisir dans la lumière choisie de l'atelier ou la crudité du grand jour, et poussée jusqu'à la fusion des nuances les plus fugitives et dans la prévision de la patine du temps ; — enfin l'âge de l'évolution générale de l'art considéré,

suivant que l'œuvre est par exemple primitive, classique ou romantique, suivant que l'artiste a peint avant ou après Giotto, avant ou après Raphaël, avant ou après telle grande œuvre qui fait date dans une phase donnée du développement collectif, — sans préjudice des facteurs plus extérieurs que la vie économique, corporative, religieuse ou politique peut imposer à l'évolution interne de l'art : voilà quelques-uns des innombrables éléments techniques par lesquels s'exliqueront réellement les nuances les plus profondes de ces diverses formes artistiques. Et l'objet naturel de ces œuvres n'est ici qu'un élément secondaire.

Et de même ce sont les conditions tout humaines de l'évolution esthétique, qui révéleront seules pourquoi, parmi toutes les formes possibles des voûtes, et souvent avec les mêmes matériaux, les Grecs ont choisi exclusivement les lignes droites et les plans ; les Romains avec prédilection les pleins cintres ; les Gothiques, les arcs brisés ; les Arabes, les courbes surbaissées ; les contemporains enfin, l'ondulation plus complexe qui caractérise, dans l'art décoratif, le style moderne. Toutes ces courbes sont également dans la nature, mais très inégalement dans chaque technique ; et leur emploi est assurément collectif plus qu'individuel, puisqu'il s'impose dans chaque période, avant toute autre considération, à des générations et à des nations entières.

Et de même encore c'est une nouvelle conception technique du vers, de la rime, du rythme, de la composition des ensembles, du choix des mots, des images et des ressorts divers de la suggestion, qui sont la moitié pour le moins de la réforme romantique dans la poésie française : sa nouvelle conception de la nature n'est même peut-être qu'une petite partie de l'autre moitié ! Il nous semble enfin inutile de rappeler que les grandes réformes musicales qui ont fait passer le plain-chant grégorien à la polyphonie palestrienne, celle-ci à l'harmonie ou mélodie accompagnée des modernes, sont des révolutions ou du moins des évolutions toutes techniques ; car la nature n'y est assurément de rien : ni la réceptivité des sensations auditives n'a changé en quelques siècles, ni l'ensemble des êtres cosmiques !

Cet élément le plus caractéristique de l'art, la technique, au sens large que nous donnons à ce mot, c'est à la fois les nécessités élémentaires qu'imposent les matériaux employés, plus le métier humain qui les interprète et les transfigure, plus les initiatives individuelles, les inventions originales ou géniales qui rendent seules ce métier vivant en l'élevant au-dessus de la simple copie ; plus les adhésions ou les répulsions du milieu social, et toute la vie collective qui organise et sanctionne cette évolution, et en définitive élève chaque fait esthétique jusqu'à la notion de valeur, valeur toute

relative d'ailleurs, vivante et mouvante comme cette évolution elle-même, bien que susceptible comme elle, de lois.

La beauté de l'art et celle de la nature nous apparaissent en définitive radicalement hétérogènes, quelles que soient leurs interférences normales ou accidentelles. Est-ce à dire que l'art doive s'écarter de la nature, ou ne pas la consulter? On nous pardonnerait difficilement un si horrible blasphème. Peu de gens en effet renonceront jamais à l'imagination si commode de la nature conçue comme un médecin que va consulter dans son cabinet l'artiste malade, et qui le guérit toujours ; ou comme un maître dont il suit docilement les leçons dans la grande « école de la nature » ; ou encore comme un juge, qui fait comparaître les œuvres à la « barre de son tribunal » !

Nous ne serons ni académistes ni naturalistes dans les deux sens extrêmes. Le sentiment de la nature, ou même celui de la beauté naturelle, ne sont pas la *loi* de l'activité de l'artiste, mais seulement un de ses *mobiles*. Ils ne dirigent pas ses mouvements ; ils les font naître seulement, comme tant d'autres sentiments, instincts ou forces quelconques peuvent aussi le faire. Car peu importe pour la valeur de l'œuvre ce qui a suggéré à l'artiste son activité technique, comme peu importe, pour qui s'éclaire à l'électricité, si le moteur qui a produit le courant est une chute d'eau ou une machine à

vapeur. Et si l'amour de la nature est, comme l'amour sexuel, un des mobiles ordinairement les plus puissants de l'artiste et de l'amateur, on peut dire que le rôle de cette beauté profane est surtout négatif. C'est l'absence d'art dans la nature qui incite l'artiste à lui en surajouter un. A la différence de l'homme d'action ou du savant, c'est là sa manière à lui de se retrouver en elle, de participer à elle. Et il éprouve une âpre joie à mêler ainsi sa vie et sa conscience à la vie et à la conscience universelles. Mais sa vie et sa conscienc humaines sont façonnées par sa technique, et c'est seulement à ce titre qu'il accepte de les épandre au dehors de lui : toute autre attitude en serait moins l'expansion que le sacrifice.

Les valeurs de toutes sortes que nous attribuons à la nature ne sont pas en elle, mais en nous. L'indifférence esthétique de la nature est absolue, comme son indifférence morale ou logique. Elle ne saurait enseigner ce qu'elle n'a pas. Elle n'inculque pas à l'artiste on ne sait quelle méthode esthétique, qu'elle ne possède pas [1]. Sans doute, elle reste pour lui la plus grande source de suggestion. Seulement, ce qu'elle lui suggère ce n'est pas sa manière d'être à elle, mais sa manière d'être à lui : c'est-à-dire sa technique, telle que l'a faite l'éducation personnelle et sociale de sa conscience. L'école

1. Voir Broder Christiansen, *ouvrage cité*, p. 256 et suiv.

de l'artiste, ce n'est pas la nature, c'est la technique. Il ne trouve d'esthétique hors de lui que ce qu'il y a créé de beauté, et il n'y admire que sa propre création. Pour l'esthéticien comme pour le philosophe critique, l'homme ne sort jamais de lui-même ; il ne peut que projeter sur les choses les formes qu'il crée, et qu'il porte dans son esprit.

Comme Beethoven, il faut que l'artiste *sache* être sourd au monde extérieur, même et surtout quand il compose une *Symphonie Pastorale*. Le disciple sacrilège qui dévoile à Saïs le visage de la Déesse, ne trouve face à face en ce lieu des mystères qu'un miroir, et il ne lui renvoie que sa propre image.

CHAPITRE V

UNITÉ, DUALITÉ OU TRINITÉ ESTHÉTIQUES

Aux termes de notre analyse, il faut distinguer trois grandes sortes de notions qui prétendent à divers titres à la qualification de beauté.

La beauté anesthétique de la nature, c'est le sentiment de vitalité intense qui saisit les hommes, du moins les hommes de certaines civilisations, ou les adeptes de certaines écoles d'art, lorsqu'ils prennent conscience d'échapper aux contraintes diverses de cette civilisation ou de cet art ; c'est une sympathie universelle pour la vie et l'être quels qu'ils soient, c'est une intuition panthéistique de la solidarité foncière de toutes choses, ou, si l'on veut, c'est le sentiment de la nature : de toute la nature, sans choix aucun, du moins en principe ; et non de la « belle nature ». Mais précisément parce qu'elle exclut l'idée de degrés et de jugement, il n'y a pas trace de l'idée de valeur dans cette intuition d'esthètes ou de philistins : aussi mérite-t-elle le nom de « beauté anesthétique ».

Le sentiment, non plus de la nature, mais de la beauté de la nature, c'est le jugement implicite,

confus, inconscient si l'on veut, ou instinctif et involontaire, du caractère plus ou moins normal, sain et typique, ou plus ou moins puissant et hautement développé, d'un être ou d'un objet dans son espèce. Il y a bien là une notion de valeur, puisqu'elle implique estimation, relation et hiérarchie. Mais cette valeur est-elle, comme celle de l'art, purement esthétique? Peut-être ses alliances fréquentes et ses coïncidences historiques avec celle-ci lui mériteraient-elles le nom plus exact de valeur « pseudo-esthétique ».

Enfin le beau dans l'art est tout autre chose : il a pour fondement l'existence d'une technique, élément humain et social qu'on ne saurait trouver dans la nature inconsciente. La nature ne connaît pas d'autre distinction fondamentale que celle du normal et de l'anormal : ce qui est essentiel et ce qui est accidentel, ce qui est fait pour durer, et ce qui est fait pour périr. L'art seul introduit les notions de la valeur esthétique : le beau et le laid proprement dits. Si l'on persiste encore à parler d'une beauté de la nature, il faut dire qu'elle est anesthétique ou pseudo-esthétique, et que la beauté de l'art est seule esthétique. Le beau esthétique, c'est la représentation, non pas la copie servile et le trompe-l'œil, mais la reproduction ou la création, conformes à une technique préétablie, de ce qui dans la nature peut être, suivant les cas, beau ou laid par lui-même. Reproduction comme dans la

peinture, ou création comme dans la musique : peu importe. En sorte que l'essentiel de cette activité, ce n'est pas son objet, mais l'activité même, la technique. Telle est la « beauté esthétique » proprement dite.

D'autre part, ces diverses sortes de beauté, qui ont chacune leur principe propre, coïncident fort souvent ; mais cette rencontre n'est nullement permanente, ni nécessaire. Elle est soumise à des lois : celles du goût individuel d'abord ; car elle n'est exigée que par un public inférieur et peu éduqué ; celles du goût collectif ensuite, c'est-à-dire de l'évolution sociale ; car elle n'est de règle qu'à certaines époques de l'histoire, dans certaines écoles, certains genres ou certains styles ; elle ne l'est d'ailleurs jamais d'une façon absolue. Et si entre ces trois formes une réduction s'impose, c'est au profit de la beauté artistique, éducatrice de toute pensée esthétique, dont l'anthropomorphisme naïf de nos perceptions utilitaires contient déjà le germe en puissance [1].

C'est donc par l'art, et non par la nature, que peut à la rigueur se rétablir l'unité du beau : à cet

1. Entre l'art et la nature, Dessoir croit devoir intercaler une troisième source de beauté originale : la *culture*, ensemble des habitudes individuelles, traditions collectives, modes et conventions qui pénètrent d'une activité demi-esthétique notre vie de tous les jours. — Mais il n'y a guère là qu'un mélange confus des trois sortes de beauté fondamentales (M. Dessoir, *Aesthetik*, p. 75 et suiv. ; — *Objectivismus in der Aesthetik*, Zeitschrift für Aesthetik, t. V, 1, 1910, p. 3 et suiv.).

égard, il constituerait, comme parle Hegel, la synthèse des deux autres beautés, thèse et antithèse qui ne trouvent qu'en lui leur raison d'être, et n'arrivent que par lui à la pleine conscience d'elles-mêmes [1].

En dehors de cette donnée tout humaine, et en majeure partie collective, le seul élément réellement commun à ces trois sortes de beauté, et qui explique, — sans la justifier, — leur confusion vulgaire et même philosophique, c'est l'idée de plaisir. « Le beau, c'est ce qui plaît. » Voilà la définition commune, à travers les âges, aux penseurs les plus différents, depuis Socrate et Aristote ou saint Thomas jusqu'à Descartes, Kant, Fechner ou Spencer. sans compter Molière, Boileau, Voltaire, et même Hugo, Zola ou Verlaine.

Et sans doute, la beauté est un plaisir. Personne n'a jamais songé à le contester : toute satisfaction d'une de nos tendances est un plaisir, serait-elle même une tendance à la souffrance ! — Mais quelle

1. En réalité, pour Hegel et son école, la *thèse* esthétique, c'est la beauté naturelle, tout objective (comprenant confusément les deux formes que nous distinguons ici) ; — l'*antithèse* esthétique c'est la beauté imaginative, toute subjective, née de notre libre et souveraine fantaisie créatrice (on reconnaît là l'influence du romantisme allemand) ; — enfin ces deux éléments incomplets, qui se nient l'un l'autre et n'aboutissent à la véritable beauté que par leur commune *synthèse*, qu'ils appellent et ne contiennent que virtuellement, engendrent par leur conciliation la seule beauté actuelle et concrète, qui est celle de l'art (voir : Hegel, *Esthétique*, trad. franç. Bénard ; — F. Th. Vischer, *Aesthetik*, 1846-54, t. II, § 233-4).

sorte de plaisir, parmi les autres, constitue la beauté ? Toute la portée de cette définition serait dans cette distinction d'espèces. Ce n'est pas définir, c'est confondre, que de mettre pêle-mêle dans la même catégorie des contenus aussi différents que le plaisir du délassement, celui de la santé et celui de la consonance, auxquels on devra joindre encore ceux de la température ou de l'odorat. En vérité, le seul plaisir authentiquement esthétique est la satisfaction très spéciale de notre conscience technique : et c'est la technique, non le plaisir, qui définit ce qu'il y a de caractéristique dans cette activité.

En fait, chez les théoriciens comme chez les artistes, naturalisme réaliste, naturalisme idéaliste et « esthétisme », si l'on peut dire, se mélangent perpétuellement, et chevauchent l'un sur l'autre dans la plus inextricable confusion.

En droit, la première sorte de beauté prédomine surtout dans les écoles réalistes ou mystiques, empiristes ou sentimentalistes, chez Zola ou chez Ruskin, souvent chez les romantiques, toujours dans le « vitalisme » français ou l'*Einfühlung* allemande.

La deuxième est surtout chère, parmi les artistes, aux classiques ou pseudo-classiques ; parmi les théoriciens, aux idéalistes, aux intellectualistes qui, depuis les Pythagoriciens jusqu'aux Leibniziens, définissent la beauté par l'harmonie ; aux disciples

de Taine enfin, plus proche de l'idéalisme qu'on ne croirait, si le normal n'est que la forme larvée et positive de l'idéal[1].

La troisième sorte de beauté est celle que, sans le savoir ou du moins sans le dire, tous les grands artistes ont toujours mise au premier plan. Elle domine donc toutes les écoles. Mais c'est celle de « l'art pour l'art » qui l'a exprimée avec la plus claire conscience, si l'on veut bien dégager ce qu'il y a d'*esthétique éternelle* dans les paradoxes et les boutades agressives d'un Gautier ou d'un Flaubert. La théorie en pourrait être demandée, parmi les individualistes, à l'école de Kant, et par exemple à Hegel, plus qu'au maître lui-même[2]. Mais une

1. Zola voulait être nommé *naturaliste*, et non *réaliste*. On voit toutefois que ces deux mots correspondent à deux idées qu'il est important de distinguer : le naturalisme de Taine, à la façon des classificateurs, Linné ou Darwin, ne retient de la nature que les caractères essentiels ou normaux, c'est-à-dire déjà moraux selon un idéalisme positif ; le réalisme de Zola, à la façon du « raisonnement expérimental » de Claude Bernard, retient indistinctement tous les faits, essentiels ou superficiels, normaux ou pathologiques, moraux ou immoraux : de là son « trivialisme. » (Voir : Ch. Lalo, *Taine et Zola : l'Esthétique naturaliste et l'esthétique réaliste*. Revue Bleue, 12 et 19 août 1911, p. 214 et suiv.)

2. Kant, comme Schiller, serait enclin, par sa théorie du *jeu*, source de toute beauté, à mettre l'art au principe de toute forme possible du beau. Mais sa conception du sublime, qu'il ne place guère que dans l'esprit libre écrasé par la toute-puissance de la nature, et surtout ses tendances morales, qui lui inspiraient quelque défiance pour la vie du virtuose et de l'esthète, l'ont rejeté vers la nature (Kant, *Critique du Jugement*, Introd., partie I ; Schiller, *Lettres sur l'Éducation esthétique*. — Voir V. Basch, *L'Esthétique de Kant*, 1896 ; *La Poétique de Schiller*, 2e édit., 1911.

esthétique sociologique embrasserait seule toutes les données du problème; quelques anthropologistes empiristes ou expérimentateurs en ont déjà eu l'intuition.

Au reste, ce serait rapetisser singulièrement cet ample problème, que de faire de sa solution uniquement une question de chapelles. En réalité, toutes les écoles d'art pratiquent instinctivement la beauté esthétique proprement dite, avec laquelle les deux autres ne font qu'interférer plus ou moins accidentellement. Le profond malentendu qui de tout temps a écarté les artistes des anciens esthéticiens, toujours trop naturalistes, vient en grande partie de ce qu'ils n'admirent pas la même sorte de beauté. En vérité, avec les mêmes mots, ils ne parlent pas la même langue.

Si donc l'on ne se contente pas de maintenir irréductibles les trois sortes de beauté et les deux sortes de valeur dont la séparation s'impose en principe, c'est celles de la nature qui doivent sembler dérivées. Et nous ne devrons pas reculer devant ces apparents paradoxes.

La beauté de la nature et celle de l'art ne diffèrent pas seulement en degrés, mais en espèces. — La notion ambiguë de beauté n'a ni la même extension, ni la même compréhension que celle d'esthétique : puisqu'il y a une *beauté esthétique*, une *beauté anesthétique*, et enfin, une *beauté pseudo-esthétique ;*

et que cette beauté et cette laideur naturelles, qu'on appellerait moins improprement *le normal et l'anormal*, sont toutes les deux susceptibles de revêtir une égale valeur *esthétique*. — Il ne faut pas dire : l'art est beau parce qu'il imite la nature ; mais : *la nature est belle* (au sens esthétique du mot) *dans la mesure où elle contient un art*. — Prétendra-t-on enfin qu'il ne saurait en principe y avoir d'éléments ou de matériaux dans l'art, qu'il n'ait d'abord empruntés à la nature : ne fussent que les lois physiques des phénomènes sonores ou chromatiques dont il est tissu ? Il faudra reprendre alors le mot de Leibniz : « *il n'y a rien dans la beauté qui ne soit déjà dans la nature, — si ce n'est la beauté elle-même* ».

Il faut donc en finir avec la vieille superstition de « l'art imitation de la nature » et surtout : « de la belle nature » (car cette deuxième formule est plus hypocrite et peut davantage tromper). Quel misérable pédant, familier avec la pratique des modèles à copier ou des leçons à apprendre, plus qu'avec la création ou la contemplation personnelle des œuvres, s'avisa le premier de voir l'essence de l'art dans la copie d'un modèle bien choisi, et dans la vérité de cette copie ?

Mais le philosophe qui lui succéda, et qui fit de l'art une copie plus une idéalisation, une reproduction exacte avec un enjolivement surajouté, une vérité ornée, celui-là ne fut pas moins misérable.

Non, l'art n'est pas plus une copie de la nature qu'il n'est un ornement postiche superposé à elle : ce sont deux contre-sens ou deux impiétés. Il est *autre chose* que la nature. Il n'est même pas « l'homme ajouté à la nature » ; il est l'homme tout simplement. Et l'activité de l'homme ne consiste qu'accidentellement, même dans l'art, à doubler la nature.

Dirait-on de la morale ou de la science qu'elles sont une copie des faits ou des actes naturels, avec ou sans une adjonction artificielle ? Cela n'aurait guère de sens. Or cette prétention n'en a pas plus pour l'art que pour ses alliées, les deux autres disciplines normatives.

L'activité technique de l'esprit humain est dans l'art une création. Si, dans certains genres, elle se trouve souvent rencontrer sur ses voies la nature, cet accident ne lui est pas essentiel. L'art, même dans les genres représentatifs, a pour fonction de se voir lui-même à travers elle, et non pas elle à travers lui. Il faut retourner l'antique métaphore : ce n'est pas lui, c'est elle qui est le miroir. La plus belle figure ne deviendra un beau portrait que si l'art se reflète en elle. Ce n'est pas elle, c'est l'art qui est beau ; du moins au sens esthétique du terme. Et, puisque ce mot ambigu conserve, à côté de l'autre, un sens profane, il faut dire que la beauté de l'art est autre chose que la beauté naturelle : ce sont deux concepts qui n'ont pas de commune

mesure. Au sens propre des mots, *l'art n'embellit pas la nature :* d'anesthétique il la rend *susceptible de qualification esthétique,* — positive ou négative, peu importe, — ce qui est fort différent.

Voilà ce qu'auraient sûrement compris les grands théoriciens de l'esthétique, si, au lieu d'être des littérateurs, familiers de la description objective, pour laquelle « l'accident » naturaliste est normal, et paraît donc essentiel, ils eussent été des musiciens ou des architectes.

Nous voyons donc pourquoi l'esthétique traditionnelle a si souvent commis une confusion regrettable. Au fond *elle n'a presque jamais fait que la théorie du beau naturel.* Elle juge un tableau, un poème ou une symphonie exactement de la même manière qu'un être vivant, un geste noble, un site grandiose ou un fait historique.

Heureux encore si elle ne se borne pas, comme le vitalisme ou le mysticisme, à une sorte de dithyrambe de la nature sans choix aucun, c'est-à-dire en dehors de toute valeur, donc de toute beauté !

Si nous cherchons enfin la raison profonde pour laquelle les grands esthéticiens n'ont guère songé jusqu'ici à faire les distinctions proposées, et que les faits nous imposent, nous la trouverons, croyons-nous, dans ce caractère qui est commun à tous ou presque tous : leur individualisme. Or la technique de l'art est un fait collectif, qui a une histoire, qui est l'objet d'une véritable « obligation » dans l'âme

de l'élite, douée d'une « conscience esthétique », comme le vulgaire l'est d'une « conscience morale ». Cette obligation est même sanctionnée, comme les lois morales, mais d'une autre façon : par l'admiration d'un public, par le succès ou l'insuccès, par la gloire, l'oubli, ou le ridicule. Voilà autant de faits sociaux, que l'individualisme ignore ou méconnaît en les jugeant secondaires, et qu'il se complaît à oublier en s'absorbant dans la contemplation des seules beautés naturelles, dont ils *semblent* être absents. En vérité, pour rendre compte de toutes les réalités esthétiques intégralement, *l'esthétique doit devenir une étude sociologique*. Telle est la dernière conséquence du triple fait que nous avons étudié.

De cette conclusion théorique dérive une application pratique plus immédiate. C'est que le véritable objet de l'esthétique, ce n'est pas la beauté pseudo-esthétique ou anesthétique de la nature, mais seulement celle de l'art : toute autre en est dérivée, et ne représente d'ailleurs qu'une idée mêlée, complexe et confuse.

L'esthétique n'a pas à nous enseigner ce qui est, ni à nous dire ce qui fait qu'un être naturel est sain ou morbide, normal ou exceptionnel dans son espèce, et par là digne d'une admiration, d'un étonnement, d'une estime, d'un dédain ou d'une pitié, enfin d'un prix non esthétique. Ce ne sont pas là ses fonctions propres. C'est affaire à l'ex-

périence courante ou aux sciences, de déterminer de tels concepts ; et c'est à la vie pratique ou morale de les présenter, en son propre nom, aux réactions subjectives de notre sensibilité, si elle juge ces réactions capables de promouvoir avec bonheur notre activité.

L'esthétique véritable, pure de toutes compromissions avec la science ou avec la morale, n'a pour objet direct que l'art ; et la nature, seulement dans ses rapports avec l'art ; les véritables faits esthétiques, ce ne sont pas les beautés naturelles, mais les beautés artistiques ; et la discipline préétablie dont elle doit faire son point de départ et son auxiliaire le plus direct, c'est moins la science, que la critique d'art. Ou, pour mieux dire, si toutes les sciences sans exception, et de la plus concrète à la plus abstraite, entrent comme conditions préalables dans l'esthétique, la plus concrète, c'est-à-dire qui suppose elle-même toutes les autres, et qui lui présente son objet à l'état le plus intégral, c'est cette discipline déjà à demi scientifique, et qui le devient de plus en plus : l'histoire de l'art, et la critique, qui en est inséparable.

La philosophie de la critique d'art, ce n'est décidément pas une partie seulement de l'esthétique, c'est l'esthétique même ; c'en est du moins l'âme.

TROISIÈME PARTIE

LA VALEUR ESTHÉTIQUE

CHAPITRE PREMIER

L'IDÉE DE VALEUR

Dans toute sorte de pensée ou de connaissance on peut distinguer trois degrés principaux, allant du plus abstrait au plus concret, du plus désintéressé au plus pratique : tout savoir peut être théorique, appliqué ou normatif ; il a toujours plus ou moins l'un ou l'autre de ces caractères.

La connaissance *théorique* ou *spéculative* des êtres ou des choses consiste dans leur analyse et leur synthèse : elle détermine leurs différentes parties ou leurs éléments pour les décrire, leurs diverses conditions d'existence ou leurs causes et lois pour les expliquer. Par exemple un propriétaire foncier pourra, par curiosité désintéressée, étudier pour elle-même, en dehors de toute application agricole, et comme botaniste, la constitution

chimique des plantes. Un malade, pour satisfaire son esprit, apprendra la physiologie de ses organes, sans qu'il prétende mieux digérer ou avoir moins de fièvre par la vertu de cette seule spéculation.

La connaissance *appliquée* d'un objet quelconque consiste à étudier ces mêmes lois théoriques d'un point de vue plus concret : c'est-à-dire en ne considérant pas seulement les relations mutuelles de quelques parties isolées des autres dans l'objet réel, mais les relations de chacune de ces parties avec le détail de toutes les autres telles qu'elles existent réellement, et avec les conditions de leur milieu. Par exemple le cultivateur demandera à l'agronome dans quelles conditions de climat, de terrain ou de fumure telle plante prospère, ou reste rabougrie ; ce qui revient à lui demander indirectement les moyens de bien cultiver et de s'enrichir. Le malade demandera au médecin quel régime d'alimentation ou d'exercice journalier diminuera ou augmentera sa fièvre : il appliquera les abstractions physiologiques à se mieux porter, ce dont la physiologie ne se préoccupe point en tant que telle, dans sa spéculation désintéressée.

Enfin la connaissance *normative* de ce même objet ou de cet être, réside dans la règle qui *prescrit* tel ou tel usage de la science appliquée qui le concerne : elle fixe les bornes *normales* de cette application, étant donnée la constitution physique, psychologique ou sociologique de l'homme qui

doit en user. La relativité considérée n'est plus seulement matérielle ou naturelle, mais humaine, et dans l'homme elle atteint la personnalité tout entière, l'être organique et moral, individuel et social.

Ainsi ni le botaniste ni l'agronome n'ont qualité pour ordonner au cultivateur de rester chez lui et de labourer après la pluie, un jour de beau temps et de foire, au lieu d'aller au village pour vendre un bœuf et faire de l'argent, ou pour s'amuser. Le physiologiste ni même le médecin ne sont pas davantage appelés pour décider si le malade préférera exercer sa profession, qui fatigue son estomac, ou guérir son estomac, en sacrifiant sa profession. S'ils donnent ces conseils, c'est comme amis, ou par leur autorité d'hommes, non de savants ; et ils sortent de leur rôle.

Ce n'est pas l'agriculture théorique ni appliquée, ce n'est pas la physiologie spéculative ou l'hygiène qui sont ici en question ; ce sont ces branches mal définies et encore plus mal constituées de l'éthique, que l'on appelle l'économie domestique, ou la morale personnelle et professionnelle. Et comme elles sont encore extrêmement imparfaites, elles ne méritent guère le nom de sciences, et laissent beaucoup à décider, dans chaque cas, à l'arbitraire individuel.

On comprend néanmoins qu'il existe dans ce domaine des règles générales et de consentement

commun. S'il faut — dans l'abstrait — labourer après la pluie pour s'enrichir, tout le monde estimera, avec le cultivateur, qu'il faut aussi parfois faire des profits immédiats, ou se distraire et se reposer ; mais chacun fera des réserves personnelles suivant ses goûts, ses appétits, ses conditions de fortune ou ses charges de famille. On approuvera un bureaucrate de préférer la santé de son estomac aux devoirs médiocres de sa profession, et de courir à une ville d'eaux, même dans un moment de presse. Mais cette défaillance serait jugée anormale et méprisée chez un homme d'État ou un soldat en période de guerre, chez un médecin en temps d'épidémie.

Telles sont les trois grandes formes que revêt toute connaissance à mesure qu'elle devient moins impersonnelle et pour ainsi dire plus humaine ; ce sont les trois stades par lesquels elle passe forcément à mesure qu'elle élargit progressivement les relativités multiples qui la constituent.

Nous disons connaissance et non pas seulement science, parce que ces trois formes peuvent se présenter avec tous les degrés de clarté ou de développement ; et il n'est nullement nécessaire d'attendre qu'une science théorique soit achevée pour qu'elle soit applicable au concret et présente un intérêt humain ; bien au contraire, c'est toujours en fait l'intérêt humain qui est au principe de toute recherche, et d'où par l'expérience l'humanité tire

peu à peu des maximes ou recettes pratiques, et enfin par la réflexion, des principes ou lois théoriques : la morale est de tous les temps, la médecine ou l'agronomie sont déjà anciennes ; la physiologie ou la botanique datent d'hier.

Il est évident qu'à un autre point de vue, c'est-à-dire en droit, ces trois degrés de la connaissance dépendent l'un de l'autre en sens inverse. Dans l'ordre de la dépendance logique, c'est la morale qui présuppose la médecine, et celle-ci la physiologie, puisqu'au moins en idéal elles se contiennent l'une l'autre dans cet ordre.

Il ne faut pas voir dans cette hiérarchie d'autre mystère qu'une série progressive dans les degrés de l'abstraction. Malgré le mysticisme et le pragmatisme contemporains, la certitude morale ou pratique ne diffère que par un degré de confusion, de la certitude théorique. Et les méthodes générales de ces trois manières de connaître ne peuvent elles-mêmes différer qu'en degré, et non en nature.

Appliquons à l'étude de la beauté cette conception générale de toute sorte de connaissance.

La description et l'analyse ou l'explication du beau par ses conditions diverses, en forme la partie théorique : c'est d'une part l'étude mathématique, physiologique ou psychologique des sensations qui sont l'objet de l'art considéré : soit par exemple l'optique pour la peinture, et l'acoustique

pour la musique. C'est d'autre part l'histoire de l'art proprement dite, — dans la mesure où par impossible on peut la séparer de toute critique ; — c'est-à-dire la description désintéressée des variations et des formes diverses revêtues successivement par les productions individuelles ou collectives de l'art.

La connaissance appliquée correspond à l'enseignement de l'art, à l'apprentissage des moyens divers qui peuvent servir à la création, mais qui en sont les conditions nécessaires, jamais suffisantes, de même que les connaissances ou les pratiques du médecin ne sont pas la santé du malade. Ainsi le jeu du violoniste est une acoustique appliquée. Mais il n'est pas forcément beau pour cela ; car l'artiste peut l'appliquer bien ou mal : comment ne l'appliquerait-il pas de quelque façon, dès qu'il produit un son ? Il reste à l'utiliser de la façon qui est la mieux adaptée ou la plus normale dans l'art, le style, le genre, le morceau, la phrase ou l'accord considérés.

Enfin la connaissance normative qui prétend donner des préceptes ou des conseils, des critériums permettant de juger les créations, sinon de créer (car il s'agit de la connaissance de l'action, et non de l'action même ; comme la morale qui juge notre profession, n'est pas notre métier même), c'est, sous ses formes les plus générales, l'esthétique proprement dite ; sous ses formes plus

particulières, c'est-à-dire appliquées spécialement à une école ou bien à une œuvre déterminées, c'est la critique d'art. On se place à son point de vue normatif, qu'on le veuille ou non, toutes les fois qu'on juge une œuvre belle ou laide. C'est en rétrécir la portée que de la restreindre à l'éloge ou au blâme : autant dire à une distribution de bons ou de mauvais points, et à l'étalage d'exemples à copier. Sa fonction la plus caractéristique n'est pas de sanctionner, mais de juger ; c'est de dresser une échelle de valeurs, de mettre une hiérarchie dans nos opinions, et non de proclamer d'une façon définitive et indiscutable qu'on ne saurait juger autrement d'autres faits esthétiques, ou les mêmes faits dans d'autres conditions. En d'autres termes, une norme n'est pas forcément absolue ; et pour être *relative* (ce qu'implique d'ailleurs par définition l'idée même de *valeur*) elle ne cesse pas d'être une norme.

Tels sont les trois degrés d'abstraction que l'on doit distinguer dans l'étude d'un fait esthétique. Ils s'impliquent étroitement l'un l'autre ; parce que le fait esthétique n'est pas l'existence brute d'un objet : c'est le jugement que nous portons sur lui. Dès lors il n'y a point d'esthétique sans histoire de l'art : car de quels faits extrairait-elle ses idées générales ou ses hypothèses ? Et il n'y a point d'histoire de l'art sans esthétique : car le choix des faits « historiques » parmi les autres, implique

déjà que pour les décrire on les a jugés significatifs. On les loge donc plus ou moins implicitement dans une hiérarchie de valeurs. Et peu importe ici qu'on la tienne pour subjective ou variable : au moment où on l'applique elle a le caractère, absolu en un sens, de tout ce qui est : elle devient elle-même un fait. Enfin il n'y a pas d'apprentissage qui ne suppose, en droit, à la fois une connaissance de la théorie désintéressée et des différences de valeurs ; connaissance d'ailleurs plus subconsciente, instinctive ou habituelle, que réfléchie et cherchée.

Ainsi une esthétique vraiment complète suppose les trois fonctions que l'on retrouve dans l'étude intégrale de tout fait. Mais tantôt l'une, tantôt l'autre prédomine : les anciens esthéticiens ou critiques d'art ont toujours pratiqué surtout le jugement et les préceptes ; les écoles, l'enseignement et les recettes ; enfin l'esthétique moderne se tourne parfois, par une lassitude ou une réaction sans doute excessives, vers la description ou l'explication pures et simples : elle renonce alors à être normative.

Toutefois cette gageure est intenable. C'est l'œuvre de Taine qui manifeste cette tendance au plus haut degré. Il est instructif de montrer par son exemple comment un théoricien devient malgré lui un juge ; comment l'explication se prolonge, quoi qu'on en ait, en échelle de valeurs, et par là en préceptes ; comment elle les réclame d'elle-même pour se compléter, pour se réaliser plus entière.

CHAPITRE II

LE ROLE DE LA VALEUR DANS L'ESTHÉTIQUE NATURALISTE DE TAINE

Le naturalisme de Taine passe vulgairement pour une négation pure et simple de toute idée de valeur : le beau et le laid, la vertu et le vice « sont des produits, comme le sucre et le vitriol » : on les explique, on les fabrique ou on les supprime; on ne les juge pas.

Toutefois cet aperçu n'est que superficiel. Même pour Taine, après la constatation et, si possible, l'explication des faits, il reste à les juger, à estimer leurs *valeurs*. Après le moment *spéculatif*, vient le moment *normatif*. Il importe de noter que la méthode naturaliste admet en cela deux points de vue logiquement sinon chronologiquement successifs, et dans tous les cas très dictincts l'un de l'autre.

Par réaction, sans doute, contre l'ancienne méthode, ou plutôt contre l'absence de méthode de l'esthétique traditionnelle, le premier mouvement de Taine a été d'exclure de l'esthétique nouvelle toute idée de valeur et de jugement.

« Supposez que, par l'effet de toutes ces décou-

vertes, on parvienne à définir la nature et marquer les conditions d'existence de chaque art : nous aurions alors une *explication* complète des beaux-arts et de l'art en général, c'est-à-dire une philosophie des beaux-arts ; *c'est là ce qu'on appelle une esthétique*... La nôtre est moderne, et diffère de l'ancienne en ce qu'elle est historique et non dogmatique, c'est-à-dire en ce qu'elle n'*impose* pas de *préceptes*, mais qu'elle *constate* des *lois*[1] ».

Taine se console aisément de cette exclusion des règles normatives, qui lui semble aller dans le sens général de toute l'évolution des méthodes modernes. « En fait de préceptes, on n'en a encore trouvé que deux : le premier qui conseille de naître avec du génie ; c'est l'affaire de vos parents, ce n'est pas la mienne ; le second qui conseille de travailler beaucoup, afin de bien posséder son art ; c'est votre affaire, ce n'est pas non plus la mienne. Mon seul devoir est de vous exposer des faits et de vous montrer comment ces faits se sont produits. La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes ; rien

1. H. Taine, *Philosophie de l'Art* (1865 et suiv.), t. I, p. 11-12.

de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne; elle *constate* et *explique* ».

Ainsi, tous les faits enregistrés par la nouvelle esthétique seront au même plan, comme ils le sont dans les sciences théoriques; c'est-à-dire tous de même valeur, ou tous sans valeur : ce qui revient au même; et cela pour le plus grand bien de la méthode et de la science. « Elle fait comme la botanique, qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau; elle est elle-même une sorte de botanique, appliquée non aux plantes, mais aux œuvres humaines. A ce titre, elle suit le mouvement général qui rapproche aujourd'hui les sciences morales des sciences naturelles, et qui, donnant aux premières les principes, les précautions, les directions des secondes, leur communique la même solidité et leur assure le même progrès[1] ». Pour prendre à la lettre cette conception, supposons que le *Cid* soit l'oranger, et *Attila* le laurier : malgré le « holà ! » de Boileau, ces deux œuvres auront un « intérêt égal » pour l'esthéticien naturaliste...

Cette absence, au moins apparente, de toute théorie de la valeur esthétique s'impose encore mieux, par paradoxe, du point de vue de l'*idéal dans l'art*, qui semble lui être si contraire. Idéaliser un objet quelconque, c'est se faire une idée de son carac-

1. *Ibid.*, t. I, p. 12-13.

tère essentiel, et transformer cet objet réel conformément à cette idée : il est dit alors *idéal*. Or toutes ces idées ou tous ces caractères ne se valent-ils pas ?

« Peut-on découvrir un principe de subordination qui assigne des rangs aux diverses œuvres d'art? Au premier regard, on est tenté de dire que non ; la définition que nous avons trouvée semble barrer la voie à cette recherche ; elle porte à croire que toutes les œuvres d'art sont de niveau et que le champ est ouvert à l'arbitraire. En effet, si l'objet devient idéal par cela seul qu'il est conforme à l'idée, peu importe l'idée ; elle est au choix de l'artiste, il prendra celle-ci ou celle-là, à son goût ; nous n'aurons point de réclamation à faire. Le même sujet pourra être traité de telle façon, de la façon opposée et de toutes les façons intermédiaires. Bien mieux, il semble qu'ici l'histoire soit du même parti que la logique, et que la théorie soit confirmée par les faits[1]. »

L'esthétique de Taine paraît donc jusqu'ici n'être scientifique qu'à la condition de n'être jamais normative : d'expliquer des faits, de se refuser à juger des valeurs.

Mais cette tactique ou ce parti pris n'est nullement définitif. Il n'est guère qu'un moyen de po-

1. H. Taine, *Philosophie de l'Art* (1865 et suiv.), t. II, p. 225.

lémique. Dès que Taine se dégage de cet esprit de réaction exagérée, se reprend et domine son œuvre avec la sérénité du vrai savant, il n'échappe pas à la logique interne de sa propre pensée : après avoir constaté et expliqué, il juge ; et il tire son jugement de ses constatations, comme une conséquence complexe et indirecte, mais non moins logique et non moins nécessaire que toutes les autres.

« Et cependant, dans le monde imaginaire comme dans le monde réel, il y a des rangs divers, parce qu'il y a des valeurs diverses. Le public et les connaisseurs assignent les uns et estiment les autres. Nous n'avons pas fait autre chose depuis trois ans en parcourant les cinq siècles de la peinture italienne. *Nous avons toujours, et à chaque pas, porté des jugements*. Sans le savoir, nous avions en main un instrument de mesure. Les autres hommes font comme nous, et, en critique comme ailleurs, il y a des vérités acquises[1]. »

Il en est de même dans toutes les sciences morales. Taine écrivait lui-même : « Personnellement, dans les *Origines de la France contemporaine*, j'ai toujours accolé la qualification morale à l'explication psychologique : dans le portrait des Jacobins, de Robespierre, de Bonaparte ; mon analyse préalable est toujours rigoureusement déterministe,

1. H. Taine. *Philosophie de l'Art* (1865 et suiv.) t. II, p. 234.

et ma conclusion terminale est rigoureusement judiciaire[1] ».

Cette superposition méthodique d'une valeur à un fait n'est donc pas une exception propre à l'esthétique de Taine ; c'est une vue systématique qui ne l'a guère quitté, depuis les premières années où la logique inflexible de Hegel lui enseigna que les choses et les idées les plus opposées ont chacune leur vérité et leur valeur, mais rationnellement hiérarchisées, et chacune à un niveau différent, jusqu'à la période de maturité où l'amour des faits a définitivement triomphé chez lui des aventures métaphysiques. C'est donc une exagération que de voir dans ces deux points de vue, dont l'un succède naturellement à l'autre dans chaque ordre de choses, une évolution progressive de son esprit, une nouvelle « manière » : ce sont deux phases nécessaires de sa pensée, et le développement en est plus logique que chronologique.

Pour constater méthodiquement les phénomènes, en effet, il faut les classer. Classification, c'est hiérarchie des caractères. Et hiérarchie, c'est différence de valeurs. Un jugement méthodique ou scientifique en art n'est que l'interprétation personnelle de la hiérarchie des caractères dominateurs et subordonnés. Celle-ci ayant une valeur objective, on comprend que celle-là soit toujours criti-

1. *Lettre* à Bourget sur le *Disciple : Taine, sa vie et sa correspondance*, 1902-7.

quable, étant plus ou moins bien fondée dans les faits : elle peut réellement devenir un objet de vérification scientifique.

On voit que la position du problème de la valeur d'art est, chez Taine, inséparable de sa solution dogmatique. Nous le retrouverons ailleurs à ce titre ; mais nous devons nous contenter ici de le poser. Il nous apparaît comme étroitement lié à l'*explication théorique*, dont le *jugement normatif* n'est qu'une *conséquence* et une *dépendance*. Toute la force du système est dans cette liaison. Telle est la leçon que nous devons en tirer ici.

C'est en effet un grave contre-sens que de réduire l'originalité de cette méthode à une exclusion pure et simple du point de vue normatif dans l'esthétique, et à une adoption exclusive du point de vue explicatif ou historique. Elle réside bien au contraire dans l'affirmation simultanée des deux, comme inséparables et fondés l'un sur l'autre. Bien loin qu'elle en rejette la légitimité, la réforme naturaliste consiste à fonder solidement les jugements de valeur sur l'explication scientifique ; à cesser de croire, par gageure, que pour les rendre respectables il faut les rendre arbitraires ; et si en eux elle nie quelque chose, c'est uniquement ce caractère arbitraire ; et c'est avec raison.

Un peu de science éloigne des idées de jugement et de valeur ; *beaucoup* y ramène. Tel est le bilan du naturalisme esthétique, du moins en ce qui con-

cerne la notion de valeur. Car il est impossible de le dresser ici au complet, avant d'avoir examiné en même temps les deux autres grands problèmes de la méthode esthétique : celui de la généralité et celui de la spécificité de ces mêmes valeurs, dont nous nous sommes contentés jusqu'ici de poser l'existence légitime et nécessaire.

CHAPITRE III

LE PROBLÈME DE LA VALEUR ESTHÉTIQUE CHEZ LES PENSEURS CONTEMPORAINS

Malgré leurs très profondes divergences personnelles, les penseurs contemporains confirment de toutes parts la nécessité de baser les jugements sur les faits, et réciproquement de surajouter une estimation de valeur à toute explication théorique. Nous nous adresserons, pour vérifier cette vue, aux critiques littéraires français et aux esthéticiens allemands les plus récents.

I. — Les critiques français contemporains.

Dans l'école contemporaine de la critique littéraire, déjà le maître du chœur, Sainte-Beuve, s'était proposé de « constituer l'histoire naturelle littéraire », « par des observations et des collections », de faire de la critique d'art « l'histoire naturelle des esprits », ou « une physiologie morale ». Et dans les moments assez nombreux où, en son tempérament d'artiste, il eut des intentions scientifiques, l'auteur des *Lundis* se rangea toujours parmi les

« partisans de la méthode naturelle en littérature », chez lesquels il relevait avec plaisir les noms de Mme de Staël, Villemain, Michelet, Renan, Véron, Emile Deschanel, enfin et surtout Taine. Sainte-Beuve est la souplesse comme Taine est la rigidité même ; et néanmoins, après quelques réticences, il finit par se déclarer « si entièrement d'accord avec M. Taine sur le fond et le principal, qu'il se sent vraiment embarrassé à marquer l'endroit précis où commence son doute et sa dissidence[1] ». Et d'autre part, il s'est toujours préoccupé d'être « un assez bon juge », et même un juge « qui a un Code » ; et sa conscience esthétique fut toute sa vie occupée à estimer, comparer et peser délicatement ses plaisirs d'art. N'est-ce pas là les deux points de vue essentiels de la méthode ?

Parmi les satellites de Taine, Zola, dans son audacieuse mais superficielle théorie du « Roman expérimental », s'est efforcé de maintenir à la critique le caractère de ce qu'il appelle « une enquête positiviste » : elle « explique et dresse un procès-verbal » ; elle « expose, elle n'enseigne pas » ; « elle a préféré jouer le beau rôle d'écrire l'histoire littéraire contemporaine, expliquée et commentée[2] ». Il fait profession d'admettre toutes les personnalités,

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. VIII (1864), p. 82 et suiv. ; voir IX, 70, etc.

2. E. Zola, *Roman expérimental*, 1880, 2e éd. 1893, p. 223 et suiv. ; *Documents littéraires*, 1884, 2e éd. 1891, p. 285, 291, 334.

tous les « tempéraments », toutes les « rhétoriques », tous les « écrans » à travers lesquels l'œuvre d'art nous présente la nature; il les admet tous « au même titre », c'est-à-dire sans les juger, parce qu'ils sont tous « *presque* aussi loin de leur idéal : la création[1] ». Et toutefois « l'art, dit-il, ne vit que de fanatisme »; et l'un de ses recueils de critique s'intitule brutalement : *Mes Haines*. Zola s'est récusé hautement : pourtant il juge, puisqu'il condamne !

De même, Hennequin, dans son essai de *Critique scientifique* ou d'*estho-psychologie*, se refuse à juger les œuvres ; il les explique seulement en adoptant tour à tour trois points de vue : technique, psychologique et sociologique. Dans cette dernière analyse, il approfondit les conceptions de Taine sur deux points. D'abord un même milieu comporte toujours plusieurs courants simultanés, et de sens souvent contraires, qu'il importe essentiellement de distinguer avant de leur rattacher une œuvre. Aristophane et Euripide, les *Pensées* de Pascal et les *Contes* de Lafontaine, qui sont contemporains, sont sans doute les produits de leur milieu ; mais assurément de courants très différents dans le même milieu. Ensuite ces courants peuvent être souvent orientés par l'artiste, bien loin qu'ils façonnent toujours eux-mêmes l'artiste,

1. E. Zola, *Lettre* à Valabrègue, 1864 : *Correspondance*, 1908, p. 11 et suiv.

comme le croit Taine : c'est Voltaire et Wagner seuls qui ont groupé les Voltairiens et les Wagnériens ; on ne saurait dire que des groupements préexistants dans le public aient suscité ces grands hommes et leurs œuvres.

Ainsi Hennequin s'efforce de ne conserver, pour la perfectionner, que la moitié de la méthode de Taine. Mais il doit reconnaître qu'à cette explication dite scientifique se superpose légitimement toute l'esthétique proprement dite, chargée de juger des valeurs ; au besoin même il croit devoir appeler à son aide pour cela l'hygiéniste, le sociologue ou le moraliste[1] : sans évaluation après l'explication, point d'esthétique.

La critique littéraire contemporaine a consacré par le fait le rôle de l'idée de valeur dans l'esthétique. Nous verrons qu'impressionnistes et dogmatiques se considèrent également comme des *juges,* bien qu'à des titres divers ; et le parti intermédiaire, plus éclectique, et comme à l'ordinaire le plus nombreux, ne manque pas à la même tâche.

Pour prendre en exemple un représentant attitré du dogmatisme moderne, ce serait faire injure à Brunetière de supposer qu'il n'assigne pas des rangs de valeurs aux œuvres qu'il examine et explique.

1. E. Hennequin, *La Critique scientifique*, 1888, p. 21, 59, 151, 208.

A propos de l'*histoire comparée des littératures*, notamment, il montre que la comparaison la plus scientifique se mue naturellement en jugement, ou l'histoire pure en critique ; et cela dans la mesure même où elles sont plus complètement scientifiques : ce qui est parfaitement conforme aux vues de Taine. « Dans l'histoire comparée des littératures, quand on affecterait, de propos délibéré, la plus dédaigneuse indifférence et soi-disant la plus scientifique, pour la *valeur* esthétique des œuvres, on ne pourrait jamais faire qu'une tragédie ou un poème donnés fussent autrement *définis* que par rapport à ceux qui ont signalé dans l'histoire le point de perfection du genre ; et, *qu'on le voulût ou non, la définition serait en somme un jugement*. Ajoutons que ce jugement serait préservé d'être absolu, par l'obligation qui s'imposerait de donner des définitions dont l'intelligente largeur ouvrît ou réservât toujours à l'avenir d'un genre la possibilité d'en perfectionner le passé[1]. »

Des écrivains de la même école ont cherché à transformer le problème de la valeur, ou du moins à l'exprimer plus ingénieusement.

« On va chercher bien loin une définition de la Critique, dit Doumic. Doit-elle expliquer, ou juger ?... C'est mal poser la question. La critique est une force mise au service de l'Art contre toutes

1. F. Brunetière, *Variétés littéraires*, p. 44 (*La littérature européenne*).

les sollicitations qui l'invitent à s'abaisser[1]. » C'est fort bien dit ; mais il faut s'entendre : considérer la critique comme une sorte de police de l'art, ce n'est pas atténuer, c'est renforcer le principe de la valeur. Ce n'est pas renoncer à juger : bien plus, c'est juger d'abord, et exécuter le jugement soi-même ensuite !

Dans une école tout opposée, on aime assez à traiter de « pédants » tous ceux qui ne sont pas des « professionnels de la paresse », ou des « spécialistes de l'incompétence ». Dès lors, juger les œuvres, ce n'est plus qu'une manie de professeurs attardés. « L'université, dit Mauclair dans un accès d'humeur, leur a inculqué indélébilement l'idée que la critique est faite pour juger les créations. Or, *on ne juge pas : on comprend et on aime, et tout le reste est pédanterie*[2]. »

Mais comprendre, aimer (et, sans doute, haïr aussi) c'est choisir et exclure, préférer et dédaigner : les pires « professeurs » n'entendent pas autre chose par « juger » ; et nous verrons l'un d'eux tout à l'heure se contenter de moins encore pour manifester son verdict : car, en matière de critique, ignorer ou se taire est le plus terrible des jugements ; comme le sommeil au théâtre, le silence du critique est une opinion ; et revenir souvent à

1. R. Doumic, *Le théâtre nouveau*, Préface.

2. C. Mauclair, cité dans le *Mercure de France*, 1er décembre 1910, p. 539.

la même œuvre, sans plus, c'est parfois le plus sûr des éloges.

Emile Faguet, malgré tout l'éclectisme dont il aime à faire profession, a exprimé assez systématiquement le véritable caractère de l'esthétique normative.

Sans doute, en écrivain accoutumé aux difficultés et aux nuances de l'analyse, il n'attribue guère qu'une portée métaphorique et descriptive aux prétendues lois explicatives de Taine. Volontiers même il affecterait de revenir de Taine à Villemain, ce qui, à plusieurs égards, ne saurait passer pour un progrès !

Il approuve en effet Villemain d'avoir établi des relations de coexistence, mais non de cause à effet, entre le milieu et l'artiste : la critique ainsi comprise ne poursuit pas une explication ; elle trace seulement un *tableau :* l'histoire générale n'est qu'un cadre de l'histoire littéraire, et celle-ci une bordure de la critique ; or « il sied que les deux premières restent la bordure et le cadre, et qu'elles paraissent telles [1] ».

Voilà la méthode énervée, dissoute. Du moins son éclectisme n'empêche-t-il pas Faguet d'apercevoir très nettement à quel point le sort de la science esthétique est lié à celui de toutes les

1. E. Faguet, *La Critique*, dans l'*Histoire de la littérature française* de Petit de Julleville, t. VII, p. 680.

sciences morales : qui nie l'une, conteste aussi les autres.

Son plus grand mérite est d'affirmer définitivement, avec une conception très philosophique des choses, l'existence, l'indépendance relative et les propriétés nécessairement spécifiques des trois grandes sciences normatives inhérentes à la nature de l'esprit humain : l'esthétique en est une.

Le beau, le bien et le vrai, dit-il à peu près, ont des caractères communs et des caractères spéciaux. Chacun des trois « impératifs » se présente comme une impulsion absolue et sans condition. Ils disent tous : « il faut » ; mais dès qu'on les analyse ils deviennent plus simplement persuasifs : ils donnent des raisons. La principale différence entre eux, c'est que l'impératif moral n'en donne qu'une, qui est l'*honneur* selon Faguet ; les autres en donnent plusieurs, et se réclament volontiers de l'alliance des deux premiers pour se justifier.

L'un est donc catégorique, les autres conditionnels. Ce n'est pas le lieu d'indiquer ici quelles sont les principales des conditions qui affectent la valeur esthétique. Toutefois le succès auprès d'un public en est une. Ce moteur de plusieurs des activités humaines n'est pas le même pour l'artiste et pour l'homme commun. « Personne ne méprise le succès ; mais l'homme d'affaires s'en contente, et l'artiste ne s'en contente pas. » Il faut, *en outre*, que son

œuvre réussisse auprès de lui-même dans sa conscience esthétique.

D'ailleurs, le public de l'art est beaucoup plus restreint, en un sens, que celui de la morale ou de la science : car l'art est un luxe, une fonction aristocratique par essence. « Le besoin de créer du beau ne travaille jamais qu'une minorité. A l'impératif du beau, sous cette forme, la majorité est insensible. Elle favorise ceux qui y sont sensibles ; mais elle ne se sent pas appelée à faire comme eux. Remarquez cependant que cette faveur même où elle les tient est une marque qu'elle sent que l'humanité est appelée à faire de la beauté; tout entière réellement, non ; mais tout entière dans la personne de ceux qui en sont capables, et qu'on *devra* honorer à cause de cela[1]. »

Ainsi nous revenons toujours à la même conclusion : le critique devra expliquer sans doute, mais juger ensuite, et d'après ses explications. Il lui est d'ailleurs parfaitement loisible de dissimuler la rigueur de ses jugements sous des formes plus aimables et moins pédantes ; et, par exemple, de les laisser deviner tout simplement par le choix des œuvres auxquelles il s'attache par prédilection : la forme plus ou moins atténuée ne change rien au principe. « Le critique explique toutes choses, dit Faguet ; mais au plaisir qu'il prend à

1. E. Faguet, *La démission de la morale*, 1910, p. 274, 276, 289.

en expliquer quelques-unes, sa secrète inclination se révèle. On peut comprendre toutes choses et en préférer une. »

Il y a donc des valeurs esthétiques ; et elles sont, comme les deux autres, de nature sociale autant qu'individuelle : voilà de quoi orienter toute la méthode. Nous trouverions maints critiques contemporains implicitement d'accord sur ces idées essentielles.

II. — Les esthéticiens allemands contemporains.

L'esthétique allemande contemporaine a reçu ces dernières années un développement tout à fait remarquable, et jusqu'ici trop ignoré en France. C'est à elle que nous demanderons encore de confirmer les mêmes conclusions sur l'idée de valeur esthétique.

Sans doute quelques auteurs persistent à n'admettre l'esthétique qu'à titre de spéculation purement théorique. Mais c'est qu'ils se font une idée étroite ou inexacte de ce que doit être une « norme ».

L'un se la représente comme un procédé utile, une recette de tout repos pour atteindre la beauté : ainsi procède quelque peu la *Poétique* d'Aristote pour indiquer en seize paragraphes la formule unique de la bonne tragédie[1].

1. A. Döring, *Methode der Aesthetik*, Zeitschrift für Aesthetik, 1909, p. 321-4. — Voir Aristote, *Poétique*, chap. 6-22.

L'autre constate que c'est bien plutôt l'imagination créatrice et libre ou la jouissance personnelle de l'artiste ou de l'amateur qui commande aux règles, que les règles à l'artiste ou à l'amateur ; et qu'il ne *doit* pas en être autrement, sous peine de scolastique, d'académisme, de pédantisme artificiel et stérile. Qu'est-ce donc que des normes qui ne sont pas, qui ne *doivent pas* être obéies [1] ?

Tel autre estime qu'il pourrait bien y avoir encore, outre les différences historiques ou géographiques, des divergences de nature entre les normes esthétiques ; ces écarts plus fondamentaux, les faisant incommensurables entre elles, rendraient illusoire toute prétendue échelle des valeurs [2].

Mais toutes ces critiques portent contre une seule conception des normes esthétiques, la plus étroite, la moins vivante : celle du dogmatisme absolu. Nous croyons qu'il en est d'autres : le dogmatisme peut, tout au moins, être relativiste ; et les recettes d'école ou les règles absolues, la contrainte extérieure imposée à la liberté de l'artiste, ou l'unité rigide et la continuité supposées parmi toutes les valeurs humaines, toutes ces étroitesses inacceptables s'évanouissent du même coup.

En dehors de ces négations excessives, on peut

1. R. Müller-Freienfels, *Das Urteil in der Kunst*, Archiv für systematische Philosophie, 1909, p. 335-6.

2. J. Segal, *Psychologische und normative Aesthetik*, Zeitschrift für Aesthetik, 1907, p. 18.

ranger en trois catégories les conceptions différentes que les Allemands contemporains se font des rapports de la théorie avec la norme.

Les premiers conçoivent ce lien comme naturel et analytique ; c'est-à-dire qu'ils veulent réduire purement et simplement la loi normative à la loi théorique et au fait historique, ou l'esthétique à la psychologie. Ainsi la plupart des partisans de « l'esthétique expérimentale » ou « l'esthétique d'en bas », depuis Fechner jusqu'à Külpe ; ou encore Konrad Lange et Lipps. « L'esthétique, dit celui-ci, peut être définie comme une discipline de la psychologie appliquée [1]. »

Mais ces théoriciens ne réduisent si facilement le jugement à la description, que parce qu'ils ont implicitement introduit celui-là dans celle-ci : il n'est donc pas étonnant qu'ils y retrouvent après coup ce qu'ils y ont mis. Ainsi la méthode expérimentale prend pour objet des statistiques de faits ; mais ces faits sont expressément des jugements individuels, et par suite ces statistiques fondent des échelles de valeurs. D'autre part l'*application* d'une vérité théorique ne se confond pas, comme

1. Th. Lipps, *Aesthetik*, Hamburg, 1903-6, t. I, p. 2-4. — Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2 vol., Berlin, 1901 ; — *Ueber die Methode der Kunstphilosophie*, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie, t. XXXVI, 1906. — Voir : Ch. Lalo, *L'Esthétique expérimentale contemporaine*, 1908, p. 8-12 ; 36-97 ; 150 et suiv. ; — V. Basch, *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*, Revue philosophique, 1911, t. I, p. 27 et suiv.

Lipps semble le supposer, avec la conception d'un *idéal :* science appliquée et science normative sont deux degrés ou deux formes de la science qu'il importe de ne pas identifier ; l'une ajoute à l'autre un système de relativités plus étendues ; leur rapport n'est pas analytique, mais synthétique.

Toutefois il y a deux façons de comprendre le passage progressif du moins au plus, l'acquisition synthétique de propriétés nouvelles : cette synthèse est posée ou comme naturelle, ou comme artificielle.

Kant avait déjà distingué profondément entre la satisfaction intéressée ou l'agrément pur et simple, qui est anesthétique ; et la « satisfaction désintéressée » (par antinomie !) qui ne suppose ni l'existence réelle de son objet, ni même le désir de le créer volontairement ; mais seulement une contemplation purement imaginative de sa forme, sans souci de sa réalité. Or l'intérêt est objet de *science*, l'action objet de *pratique*, et la contemplation, de *critique*. « Il n'y a pas de science du beau : il n'y a qu'une critique du beau. »[1]

Quelques contemporains ont repris des conceptions très analogues. L'un distingue, presque dans les mêmes termes que Kant, une esthétique psychologique ou scientifique, et une esthétique critique ; cette dernière seule poserait des obliga-

1. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 1790, § 44, début.

tions, des « quasi-devoirs », des normes. Mais il n'est pas facile de relier cette « science critique des valeurs », dont l'ordre est « transcendental », à la simple étude des faits : leur lien reste suspect d'artifice et d'arbitraire individuel[1]. Les valeurs esthétiques sont l'expression d'une vie intérieure « purement intensive », et comme « supra-individuelle » ou sociale; ce qui la met doublement au-dessus des autres valeurs, « extensives » et « individuelles »[2].

L'autre sépare subtilement la jouissance esthétique, ou « sentiment de représentation », et l'estimation esthétique ou « sentiment de jugement » ; et ce qui les distingue, c'est encore dans l'un l'existence, dans l'autre la simple fiction de l'objet[3].

Un troisième maintient que, dans l'esthétique comme dans la morale, il y a non seulement divergence, mais antagonisme irréductible entre *ce qui est* et *ce qui doit être*, et qui par définition n'est pas : le réel et l'idéal; chacun de ces deux concepts étant d'ailleurs aussi légitime que l'autre, mais chacun à sa façon[4]. La qualification de « bon

1. J. Cohn, *Allgemeine Aesthetik*, Leipzig, 1901, p. III, 9, 12, etc. — *Psychologische oder kritische Begründung der Aesthetik*, Archiv für systematische Philosophie, t. X, 1904.

2. J. Cohn, *Aesthetik*, p. 49, 237.

3. St. Witasek, *Grundzüge der allgemeinen Aesthetik*, Leipzig, 1904, p. 372-3. — *Wert und Schönheit*, Archiv für systematische Philosophie, 1902.

4. C.-D. Pflaum, *Die Aufgabe wissenschaftlicher Aesthetik*, ibid., t. X, 1904.

et de mauvais goût » dépasse donc le domaine de la pure psychologie [1].

Ces diverses formes du dualisme esthétique ont ce trait commun, de présenter le lien des deux points de vue théorique et normatif comme une adjonction extérieure, une synthèse artificielle. Leur avantage est celui de tout dualisme : une exposition et une division simples et claires d'idées malaisées à délimiter exactement. Le moindre de leurs défauts est aussi celui de tous les dualismes : la difficulté de rejoindre les deux parties de la vie qu'on a arbitrairement séparées en compartiments étanches. Car la vie consciente n'admet pas de telles divisions : tout se tient en elle, tout s'y fond en degrés insensibles.

Il est beaucoup plus conforme aux tendances scientifiques modernes de considérer ce passage comme une progression continue et par conséquent comme une synthèse, mais naturelle, c'est-à-dire susceptible de loi : tout n'est-il pas dans la nature et dans la légalité ? Ainsi se présente l'éclectisme très conscient, et d'ailleurs fortement organisé, de Dessoir. Toute science, dit-il, est « technique » à quelque degré : elle transforme de quelque façon le monde pour le connaître. Toute classification est autre chose qu'une constatation de numéros d'ordre : elle est en outre une estimation person-

1. E. Meumann, *Die Grenzen der psychologischen Aesthetik*, dans : *Festschrift für M. Heinze*, Berlin, 1906, p. 146 et suiv.

nelle. Toute description est déjà une évaluation. « Entre les sciences pures et appliquées, descriptives et normatives, il n'est pas possible d'établir théoriquement une distinction sûre. » Ainsi en est-il des deux points de vue successifs de l'esthétique [1].

Enfin l'attitude éclectique de Volkelt se découvre la plus motivée et la plus méthodique. Les adversaires de l'esthétique normative, dit-il, obéissent à deux mobiles opposés : ou bien la superstition de l'individualité libre et sans lois, et plus négativement la crainte exagérée de tout dogmatisme ; ou bien, en sens opposé, la superstition des sciences de la nature, c'est-à-dire le prestige du milieu extérieur, le dédain pour l'observation intérieure de la conscience [2].

Mais n'y a-t-il pas en toutes choses des moyens fort acceptables, ou même désirables, de dépasser l'individualité ? Et l'esprit n'est-il pas, lui aussi, dans la nature ? A bien considérer les choses, tout fait psychologique devient une valeur lorsqu'il se pose comme un besoin, un devoir être, comme l'exigence d'un but, d'un idéal quelconque dans la conscience. Car il n'y faut pas voir d'autre mystère. Aussi Volkelt a-t-il divisé le début de son grand ouvrage en deux parties : l'une descriptive, l'autre normative. Elles sont distinctes, mais insé-

1. M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1906, p. 96 et suiv.

2. J. Volkelt, *System der Aesthetik*. München, 1905-1910 (en cours de publication), t. I, p. 43-6.

parables. La seconde se fonde sur la première, et réciproquement la simple analyse ne trouve de fil conducteur que dans les valeurs présupposées qui lui donnent seules sa raison d'être. On peut formuler ainsi le principe général de toute valeur : « Etant donnée l'existence d'un genre déterminé de buts doués de valeur pour l'humanité, le besoin se pose pour l'intuition, le sentiment ou la fantaisie, de se comporter de telle façon déterminée, et inversement de rejeter tout ce qui s'y oppose ». Or la psychologie purement descriptive ne suffit pas à l'établissement de telles normes. Dès lors « l'alternative qui s'offre à l'esthétique, ce n'est pas : ou science normative ou science descriptive ; mais bien : *ou science normative, ou absolument pas d'esthétique comme science*[1] ».

Telle est l'expression la plus correcte du problème, si toutefois nous retenons seulement de Volkelt sa solution négative. Car sa pensée positive s'oriente vers des conceptions individualistes à tendances mystiques : ce qui dépasse l'individu dans sa propre pensée, s'est l'intuition d'un « je ne sais quoi »... si merveilleusement propre à résoudre tous les problèmes ! — Or la seule forme positive sous laquelle une discipline peut être conçue comme « plus que psychologique », c'est, croyons-nous, celle d'une « discipline sociologique ».

1. *Ibid.*, t. I, p. 41, 46-7 ; voir : 74, 368 ; t. II, 1910, p. 5.

CHAPITRE IV

FAITS, LOIS ET VALEURS

Il faut renoncer à l'utopie d'une esthétique qui serait seulement une description historique ou une explication scientifique, une science des faits et non des valeurs, et qui resterait pourtant une esthétique.

« Comme te voilà fait? » disait Ulysse à son compagnon.

— « Comme doit être un ours.
Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ? »

Mais dans La Fontaine, c'est un ours qui parle. L'homme pense autrement.

C'est pourquoi les méthodes de l'esthétique contemporaine consacrent le fait de la *valeur* esthétique et la nécessité de la relier à l'*explication*, sans pouvoir jamais s'en tenir à celle-ci. Des illusions générales sur la nature de la méthode expérimentale en toute science ont pu permettre de mal interpréter cette donnée acquise et définitive, en imposant à l'esthétique trop de synthèse et pas assez d'analyse, trop de psychologie et pas assez de sociologie ou

de véritable histoire, trop d'*a priori* et pas assez de faits. Le seul point de départ positif pour l'esthéticien comme pour le moraliste, c'est la constatation et l'analyse exacte du contenu actuel de notre conscience esthétique ou morale, c'est-à-dire des normes ou des idéaux qu'elles nous présentent, et de leurs variations dans l'évolution individuelle et collective.

Des disciples de Taine, et qui le comprennent assez mal ou du moins à moitié, et seulement dans cette moitié où il s'est mal compris lui-même, nous parlent d'isoler soigneusement l'explication des faits et leur estimation esthétique. Mais c'est un non-sens ; ce fait séparé de sa valeur n'est plus un fait esthétique, et cette valeur, séparée des faits, n'est plus qu'arbitraire ; elle est la valeur d'on ne sait quoi, — peut-être d'une partie de nous-mêmes : de notre imagination actuelle, — elle est tout au plus notre valeur, non celle de ces faits.

Qu'est-ce en effet qu'une œuvre d'art, un tableau par exemple, abstraction faite de sa valeur esthétique ? Littéralement c'est un châssis de bois avec un carré de toile et quelques cents grammes d'une poudre colorée. Est-ce là le *fait* qu'on nous demande d'*expliquer?* Non, sans doute : *le véritable fait esthétique, c'est l'œuvre dans notre conscience esthétique, c'est-à-dire notre jugement sur elle ;* c'est la valeur de l'œuvre d'art, et non l'œuvre sans l'art, c'est-à-dire sans la valeur. C'est de ce

fait-là, dans toute sa complexité, et non d'un autre, qu'il faut toujours partir. Ce que nous cherchons, ce n'est pas une explication *et* une valeur : c'est l'explication d'une valeur.

L'ancienne critique, qui, sous le nom de rhétorique ou de poétique, s'est si longtemps confondue avec l'esthétique pure, — selon une tradition que l'excès actuel de la division du travail scientifique a fâcheusement interrompue, comme elle a séparé, pour son malheur, la philosophie de la science — l'ancienne rhétorique était un recueil de blâmes ou d'admirations peu justifiés, de jugements sans explication. L'esthétique scientifique s'est fait quelque temps l'illusion de pouvoir au contraire expliquer sans juger. L'esthétique intégrale doit être la synthèse de ces deux tendances inséparables, elle doit expliquer *pour* juger, et juger *par* son explication.

Au reste l'idée de valeur n'a pas, par elle-même, la vertu magique de résoudre tous les problèmes, selon la superstition qu'elle est à même de répandre chez certains penseurs : depuis que Nietzsche a fait sa fortune en l'empruntant aux économistes pour la transmettre au pragmatisme contemporain, elle est en effet devenue une sorte de transposition de l'antique idée d'*essence*. « Quelle est l'*essence* de toutes choses ? » se demandaient, comme unique problème philosophique, les prédécesseurs de Socrate, et aussi bon nombre de ses successeurs.

« Quelle est la *valeur* de toutes choses ? » reprennent en chœur nos pragmatistes. Et ils croient avoir bouleversé toute la philosophie, dont ils n'ont changé qu'un mot.

Or ce mot est malheureux, s'il ne recouvre que cette idée très vieille et très confuse : l'essence. La « transvaluation de toutes les valeurs », c'est le nouveau problème de l'alchimie moderne, s'efforçant de faire passer la substance d'une chose dans l'autre, comme les alchimistes voulaient réduire tous les métaux à l'or, et Thalès, Héraclite ou Pythagore, ramener toutes choses à l'essence de l'eau, du feu, ou des nombres.

Mais ce problème de l'unité absolue du monde ou de la vie ne peut être que le problème ultime, indéfiniment ajourné ; et non la recherche par où la méthode débute. Et sa solution, quand elle est posée d'emblée, quand elle ramène du premier coup toutes les valeurs humaines à une seule commune mesure, n'est qu'une formule verbale, une confusion voulue de toutes les idées. Le critérium universel de la valeur, est-ce le plaisir, l'intelligence ou l'action? demandent maints pragmatistes contemporains ; et dans ces éléments, est-ce la durée, l'extension ou l'intensité, la quantité ou la qualité ? Et tous tombent d'accord en définitive sur ce prétendu critérium : *la vie*. Qui ne voit là une transposition naïve des vieilles solutions sensualistes, volontaristes ou rationalistes, mécanistes ou dyna-

mistes, sur le problème de l'essence des choses et de la pensée ?

Mais la science expérimentale moderne a renoncé dès longtemps à chercher l'*essence* des choses ; elle ne cherche plus que leurs *lois*, c'est-à-dire leurs rapports nécessaires : et elle ne croit les avoir définies que lorsque ces rapports sont spécifiques, c'est-à-dire s'appliquent et se vérifient dans chaque fait concret avec toutes les particularités que comporte le réel. Ce qu'il y a d'absolu dans l'idée d'essence devient relatif dans l'idée de loi, qui n'est que relation. C'est là son principal mérite ; et il est riche en conséquences méthodiques, théoriques et pratiques. C'est toute l'expérimentation moderne qui trouve enfin par là son expression et sa raison d'être.

La grande supériorité de l'idée de valeur est tout entière dans l'affirmation de cette relativité fondamentale des choses, dans l'exclusion définitive des « choses en soi », puisqu'elles deviendraient littéralement absurdes sous la forme inintelligible de « valeurs en soi ». Si tout est valeur, nous ne connaissons des choses que ce qu'elles sont en nous, par nous et pour nous ; et le vieux dogmatisme des métaphysiciens réalistes est vaincu.

Mais plus nous croyons que toute connaissance est relative, plus nous sous-entendons aussi qu'elle doit être spécifique : car des relations communes à tous les êtres n'en caractérisent aucun en particulier.

Si l'idée de valeur, en imposant le principe de la relativité, faisait oublier celui de la spécificité, elle serait aussi dangereuse que l'ancienne idée d'essence, si profondément individuelle et spécifique en *intention*, puisque chaque chose, chaque individu a son essence propre ; et qui se résolvait en fait dans l'un des cinq *universaux* des scolastiques. Expliquer une chose par sa valeur, si celle-ci n'est pas spécifique, ce n'est pas beaucoup mieux que l'expliquer par l'essence, le propre ou l'accident ; c'est retourner à un type de science périmé depuis des siècles. Et c'est ce qu'on fait quand on nous propose « la vie », « l'humanité », « l'action » comme une valeur à tout faire, une valeur des valeurs, chargée d'expliquer les particularités mêmes de toutes les autres.

L'idée de *valeur* n'est que la meilleure façon de concevoir l'idée de *loi ;* et à ce titre elle est une donnée précieuse de toute science ; en dehors de quoi elle ne serait que superstition.

L'esthétique nous apparaît jusqu'ici comme la détermination et la justification d'une échelle de degrés entre les diverses valeurs esthétiques ; la fonction de les expliquer et de les juger prime celle de les produire. L'ancien aspect rébarbatif de l'esthétique et de la critique, conçues comme un recueil de recettes et de formules toutes faites pour la beauté, un magasin de bons points et de pensums, de lauriers artificiels et de férules, ce

manuel pratique pour bons élèves, cet épouvantail pour artistes, doit céder la place à une esthétique plus normative et moins pédagogique ; plus intellectuelle et moins appliquée ; plus occupée à la réflexion sereine et désintéressée qu'à l'action immédiate, nécessairement plus étroite et plus partiale.

C'est assez pour elle de juger et de nous donner des idées claires. Quand notre jugement ou notre idée sont devenus assez profonds pour que nous y mettions le plus intime de notre personnalité, alors l'action n'est pas loin. Mais alors, sa mission achevée, l'esthéticien s'efface. Plaise au ciel qu'il laisse plus souvent apparaître derrière lui l'artiste, que le professeur !

QUATRIÈME PARTIE

L'IMPRESSIONNISME ET LE DOGMATISME

CHAPITRE PREMIER

L'IMPRESSIONNISME

On envisage d'ordinaire l'idée de valeur esthétique en elle-même, ce qui semble supposer qu'elle peut exister dans l'individu isolé, par lui seul et pour lui seul. Mais peut-être n'est-ce là qu'une abstraction : en fait, dans la vie concrète, les valeurs d'art ne sont-elles pas plus collectives qu'individuelles ? Les lois du goût sont générales, ou même universelles dans l'humanité, assurent certains critiques. Elles sont autant des réalités sociales que psychologiques, prétendent certains esthéticiens en langage plus philosophique. Les uns et les autres n'ont pas manqué de trouver maints contradicteurs chez les individualistes irréductibles.

Tel est le problème que nous avons à examiner,

et qui, sous ses diverses formes, met aux prises l'impressionnisme et le dogmatisme. La question la plus philosophique et qui fait le fond du débat, c'est de savoir si non seulement *en fait* les valeurs d'art ont une extension universelle ou du moins collective, mais si *en droit* ce caractère collectif et même social, c'est-à-dire organisé et sanctionné, n'est pas essentiel, malgré l'apparence, à l'idée même de valeur. Dans ce cas il n'en serait pas seulement une conséquence dérivée et secondaire, comme l'est toute convergence purement accidentelle d'individualités isolées, mais au contraire un fondement indispensable, un principe constitutif.

Il importe de remarquer que l'impressionnisme et le dogmatisme ne s'opposent pas sur le problème essentiel de l'existence des valeurs esthétiques; mais seulement sur la question de leur généralisation. Tous les deux jugent; mais pour le critique impressionniste ces jugements ou ces valeurs sont purement personnels, tandis que le dogmatique estime qu'ils sont et qu'ils doivent être communs à lui et à beaucoup d'autres hommes, voire à tous les hommes.

C'est pourquoi le véritable adversaire des deux systèmes leur est commun : c'est ce naturalisme étroit et à prétentions scientifiques, que nous avons déjà examiné, dont le propre est de nier l'existence de valeurs quelconques, et de voir tout

au même plan dans l'art comme dans la nature.

Sainte-Beuve ne s'y trompait point; et le dilettantisme de son tempérament répugnait à la tendance scientifique de Taine, que sa réflexion lui imposait d'autre part comme une forme supérieure de la critique : ce qu'il regrettait, c'est un certain mélange de sensualité et d'indolence où l'on est fort en peine pour distinguer ce qui revient au dogmatisme traditionnel de l'école de la Harpe, ou à l'impressionnisme épicurien. « Où est-il le temps où, quand on lisait un livre, eût-on été soi-même un auteur ou un homme du métier, on n'y mettait pas tant de raisonnements et de façons... Heureux âge, où est-il? Et que rien y ressemble moins que d'être toujours sur les épines comme aujourd'hui en lisant, que de prendre garde à chaque pas, de se questionner sans cesse, de se demander si c'est le bon texte, si l'auteur qu'on y goûte a été fidèle à sa nature, à sa race..., et mille autres questions qui gâtent le plaisir, vous obligent à monter à votre bibliothèque, à redevenir un travailleur et un ouvrier enfin, au lieu d'un voluptueux et d'un délicat qui respirait l'esprit des choses, et n'en prenait que ce qu'il en faut pour s'y délecter et s'y complaire ! *Épicurisme du goût*, à jamais perdu, je le crains, interdit du moins à tout critique, religion dernière de ceux qui n'avaient plus que celle-là, dernier honneur et dernière vertu des Hamilton et des Pétrone, comme je te comprends, comme je te

regrette, même en te combattant, même en t'abjurant[1] ! »

C'est en pensant à de tels regrets que Nietzsche a pu dire de Sainte-Beuve durement, mais justement : « Sans philosophie en tant qu'historien, sans la puissance du regard philosophique, — c'est pourquoi il rejette sa tâche de juger, dans toutes les questions essentielles, en se faisant de « l'objectivité » un masque[2] ».

L'impressionnisme est au goût ce que depuis Montaigne le scepticisme de plus d'un moderne est à sa pensée : « un mol chevet pour une tête bien faite ». C'est la même nonchalance élégante et aristocratique que nous retrouvons chez tant de contemporains, voilée sous un vague mysticisme, dans une conception de « l'esthétique désintéressée », sorte de synthèse de l'impressionnisme et du naturalisme, et qui est proprement le sophisme de « l'esthétique paresseuse ». Ainsi parle, par exemple, Jules Laforgue. « L'esthétique doit être chose absolument désintéressée et discrète ; qu'elle soit entachée d'un soupçon de conseil aux artistes, et elle est stupide. Ce qui dégoûte de philosopher sur l'art, — jouissance unique pour elle-même, — c'est de penser qu'un artiste peut lire ces spéculations et en être influé si peu que ce soit[3]. »

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. IX (1864), p. 86-7.
2. Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, trad. Albert, p. 174.
3. J. Laforgue, *Mélanges posthumes*, 1903, p. 170.

Mais en principe l'impression, pour être personnelle, n'en est pas moins un jugement ; elle est même souvent d'autant plus décidée, d'autant plus impérative et exigeante, qu'elle est plus personnelle et moins fondée sur des rapports abstraits, c'est-à-dire moins désintéressée.

C'est pourquoi l'impressionnisme a été uno réaction moins contre le dogmatisme du goût que contre l'appareil scientifique et érudit du naturalisme moderne. La science est objective : elle est désintéressée dans ses explications. Le dogmatique et l'impressionniste au contraire veulent essentiellement *s'intéresser* aux choses qu'ils jugent, se passionner à tout prix. Ils se mettent chacun tout entier dans leurs jugements, et ils ne recherchent rien tant dans la critique, que de s'y mettre et de s'y retrouver tout entiers. Seulement pour l'un, le moi est celui du moment, c'est un caprice passager, tout sensible et subjectif, et qui tient à rester tel ; pour l'autre, le moi qui juge est au contraire ce qu'il y a de plus permanent en nous et de plus commun à tous les hommes ; la raison ou les sentiments, croit-il ; et aussi les traditions, les conventions, ou les techniques propres à certaines écoles et à certains milieux, faudrait-il ajouter ; en sorte qu'elles ne sont qu'un moment de l'évolution, moment nécessaire en vertu de lois complexes ; mais il n'y a nulles bonnes raisons pour estimer en elles éternel et inhérent à la nature humaine, autre

chose que la loi de leur évolution : non l'une quelconque de ses phases. Les deux tendances ne sont donc contradictoires que sur un point : la *généralité* de ces jugements esthétiques, que ni l'une ni l'autre ne refuse de porter.

Peut-être suffirait-il à l'impressionnisme de s'imprégner du rationalisme scientifique des modernes, (ce qui ne l'empêcherait pas, témoin Kant, d'être subjectiviste), — ou bien au dogmatisme de devenir relativiste (ce qui ne l'empêcherait pas d'admettre des lois nécessaires, bien qu'en perpétuelle adaptation : témoin Brunetière), pour que tous les deux coïncident dans l'esthétique positive, que tous les esprits sérieux doivent souhaiter aujourd'hui.

I. — Les thèses de l'Impressionnisme.

Comme l'impressionnisme est de tous les temps, malgré son actualité récente, de même il est de tous les arts. On le trouverait particulièrement florissant dans l'esthétique musicale, où les « ennemis de la musique », depuis les sceptiques grecs jusqu'aux poètes modernes et aux historiens évolutionnistes, ont signalé les plus extrêmes variations du goût, portant non pas seulement sur les œuvres, mais sur les éléments mêmes de la musique : les gammes ou les modes, les consonances ou les dissonances par exemple [1].

1. Voir : Philodemos, *De Musica*, éd. Kemke, Teubner, 1884 ; —

En réalité, ce scepticisme hyperbolique n'est pas à proprement parler une négation de l'art musical : il ne s'oppose qu'à la musique qu'il juge mauvaise, au nom d'une autre, qu'il juge meilleure. Il n'est guère qu'un impressionnisme rageur, qui éprouve le besoin de s'exprimer sous une forme agressive. Plus avisé, l'impressionnisme littéraire ne se proclame pas « l'ennemi », mais bien au contraire le meilleur « ami » de la littérature.

Mais nous ne citons les musiciens que pour mieux montrer la généralité du problème. C'est surtout dans la littérature contemporaine que l'impressionnisme a pris, outre son nom, sa forme systématique, puisque l'absence rigoureuse de système est, à tout prendre, elle aussi un système.

L'impressionnisme ne vaut que par la personnalité de ses adeptes ; mais aussi il la met en excellemment en relief : et ce n'est pas, à leurs yeux, et aussi aux nôtres, sa plus médiocre raison d'être. Parmi les contemporains, c'est Anatole France et Jules Lemaître qui ont présenté avec le plus d'autorité et le plus systématiquement, si l'on peut dire, l'absence d'autorité et de système : l'individualisme, le dilettantisme et le scepticisme

Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos*, l. VI, § 1-68 (Bekker) ; trad. franç. E. Ruelle, *Revue des Etudes grecques*, 1898 ; — G. Vockerodt, *Thèse* de Gotha, 1696 ; — De Laprade, *Contre la musique*, 1885 ; polémique avec de Falloux, *Correspondant*, 1868 et suiv. — Voir encore : Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. 38 ; *Histoire générale de la musique*, t. I, 1869, p. 5-7, etc.

ou l'anarchie esthétique, comme on voudra l'appeler.

« Telle que je l'entends, dit France, la critique est, *comme la philosophie et l'histoire*, une espèce de roman à l'usage des esprits avisés et curieux ; et tout roman, à le bien prendre, est une autobiographie. Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre »[1]. A ce prix, combien de « bons historiens » ou de « bons philosophes » se rangeront de plein gré aux côtés de ce « bon critique » ? C'est ce que ce rapprochement honorable et ironique ne fait pas prévoir.

« Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur œuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. » Détail piquant : transcrivant ce passage dans un autre volume, Anatole France, au lieu d' « illusion », a mis « philosophie » ! Le « *Jardin d'Epicure* » est aussi le royaume des épigrammes[2].

La critique est donc une œuvre d'art, non une œuvre de science. « Elle est la dernière en date des formes littéraires ; elle finira peut-être par les absorber toutes. » L'œuvre immense de l'auteur des *Lundis* n'est-elle pas déjà comme une *Somme*

1. A. France, *La Vie littéraire*, Série I, p. III.

2. *Ibid.*, p. IV ; — Série II, 1890, p. 176.

du XIXe siècle, et Sainte-Beuve (sans doute en vertu du prestige de son nom quasi-ecclésiastique), un saint Thomas irreligieux[1] ?

Or la création artistique exige la spontanéité de l'intuition, et exclut le travail méthodique, le « métier », auquel Labruyère veut réduire quelque part la critique, et qui demande, dit-il, plus de santé intellectuelle, de patience ou d'habitude que d'inspiration et de génie. « On aura beau me dire que les critiques ne doivent pas être innocents. Je m'efforcerai de garder comme un don céleste l'impression de mystère que me causent les sublimités de la poésie et de l'art. Le beau rôle est parfois d'être dupe[2]. »

Au reste, quelles méthodes objectives emploierait-on dans l'esthétique ? Ses constructions ne sont qu'un jeu arbitraire de concepts. « En esthétique, c'est-à-dire dans les nuages, on peut argumenter plus et mieux qu'en aucun autre sujet. C'est en cet endroit qu'il faut être méfiant. C'est là qu'il faut tout craindre : l'indifférence comme la partialité, la froideur comme la passion, le savoir comme l'ignorance, l'art, l'esprit, la subtilité, et l'innocence, plus dangereuse que la ruse ». (Voilà bien les surprises de l'impressionnisme ! Nous avions cru pendant près d'une demi-page à l'innocence litté-

1. *Ibid.*, II, p. 177.
2. *Ibid.*, II, p. XI.

raire d'Anatole France. Ce paragraphe-ci, elle n'est plus rien. Il existe une logique de l'inconséquence. C'est précisément l'impressionnisme).

« En matière d'esthétique, poursuit France, tu redouteras les sophismes, surtout quand ils seront beaux, et il s'en trouve d'admirables ». (L'impressionnisme, par exemple?) « Tu n'en croiras pas même l'esprit mathématique, si parfait, si sublime, mais d'une telle délicatesse que cette machine ne peut travailler que dans le vide, et qu'un grain de sable dans les rouages suffit à les fausser. »

En vain essaierait-on de fonder la théorie de l'art sur certaines sciences déjà acquises. « L'esthétique ne repose sur rien de solide. C'est un château en l'air. On veut l'appuyer sur l'éthique. Mais il n'y a pas d'éthique. Il n'y a pas de sociologie. Il n'y a pas non plus de biologie. »

Lors donc qu'on nous parle de l'avenir de l'esthétique, ou de l'esthétique de l'avenir, l'imagination peut se jouer agréablement. « Quand la biologie sera constituée, c'est-à-dire dans quelques millions d'années, on pourra peut-être construire une sociologie. Ce sera l'affaire d'un grand nombre de siècles; après quoi, il sera loisible de créer sur des bases solides une science esthétique. Mais alors notre planète sera bien vieille et touchera aux termes de ses destins. »[1]

1. *Vie Littéraire,* Série IV, p. v. — Voir : *Jardin d'Epicure,* p. 213-226.

Plus pratiquement, les dogmatiques invoquent volontiers une autorité autrement présente et positive. Mais que vaut-elle? — « Pour fonder la critique, on parle de tradition et de consentement universel. Il n'y en a pas. L'opinion, presque générale il est vrai, favorise certaines œuvres. Mais c'est en vertu d'un préjugé, et nullement par choix et par l'effet d'une préférence spontanée. Les œuvres que tout le monde admire sont celles que personne n'examine. On les reçoit comme un fardeau précieux, qu'on passe à d'autres sans y regarder. Croyez-vous vraiment qu'il y ait beaucoup de liberté dans l'approbation que nous donnons aux classiques grecs, latins, et même aux classiques français? » [1]

Il faut éviter cette illusion, tantôt imbécile et tantôt candide, suivant qu'elle émane d'un sot ou d'un artiste, auxquels elle est trop souvent commune, mais toujours grossière et dangereuse. « Si la race future gardait quelque mémoire de notre nom ou de nos écrits, nous pouvons prévoir qu'elle ne goûterait notre pensée que par ce travail ingénieux de faux-sens et de contre-sens qui seul perpétue les ouvrages du génie à travers les âges. La longue durée des chefs-d'œuvre est assurée au prix d'aventures intellectuelles tout à fait pitoyables, dans lesquelles le coq-à-l'âne des cuistres prête la main aux calembours ingénus des âmes artistes.

1. Série IV, p. VI.

Je ne crains pas de dire qu'à l'heure qu'il est, nous n'entendons pas un seul vers de l'*Iliade* ou de la *Divine Comédie* dans le sens qui y était attaché primitivement. »[1]

Aussi l'accord des jugements, quand il existe, n'a-t-il guère de valeur. « Le consentement universel, qui suffit pour former et conserver les sociétés, ne suffit plus s'il s'agit d'établir la supériorité d'un poète sur un autre[2]. » Sa véritable source est toujours la routine : instrument de paix dans le troupeau, mais non de goût chez l'individu libre.

« L'esprit d'imitation, si puissant chez l'homme et chez l'animal, nous est nécessaire pour vivre sans trop d'égarement ; nous le portons dans toutes nos actions, et il domine notre sens esthétique. Sans lui les opinions seraient en matière d'art beaucoup plus diverses encore qu'elles ne sont. » « Tout dépend d'un très petit commencement. Aussi voit-on que les ouvrages méprisés à leur naissance ont peu de chance de plaire un jour, et qu'au contraire les ouvrages célèbres dès le début gardent longtemps leur réputation et sont estimés encore après être devenus inintelligibles[3]. »

1. A. France, *Les Opinions de Monsieur Jérôme Coignard*, p. 6-7.

2. A. France, *Vie Littéraire*, Série III, 1891, p. XIII.

3. *Ibid.*, Série IV, p. VI-VII.

Une page de Michelet fut un jour tournée en dérision par de bons critiques, parce qu'ils n'en savaient pas l'origine. « Cette page est admirable, mais, pour être admirée d'un consentement unanime, faut-il encore qu'elle soit signée. » « Par contre, ce qu'un grand nom recommande a chance d'être loué aveuglément. Victor Cousin découvrait dans Pascal des sublimités qu'on a reconnu être des fautes du copiste. Il s'extasiait, par exemple, sur certains « raccourcis d'abîme » qui proviennent d'une mauvaise lecture. On n'imagine pas M. Victor Cousin admirant des « raccourcis d'abîme » chez un de ses contemporains ». Autre mésaventure bien connue : « Ossian, quand on le croyait ancien, semblait l'égal d'Homère. On le méprise depuis qu'on sait que c'est Mac Pherson[1]. »

Ainsi, ou bien la tradition universelle dont se réclame pratiquement le dogmatisme n'existe réellement pas, ou bien elle n'est qu'une routine machinale, sans valeur et peu respectable.

« Faut-il donc ne faire ni esthétique ni critique? Je ne dis pas cela. Mais il faut savoir que c'est un art, et *y mettre la passion et l'agrément sans lesquels il n'y a point d'art*[2]. »

« On ne peut prévoir aujourd'hui, quoi qu'on dise, le temps où la critique aura la rigueur d'une

1. *Ibid.*, IV, p. VIII-IX.
2. *Jardin d'Épicure,* p. 225-6.

science positive, et même on peut concevoir assez raisonnablement que cette heure ne viendra jamais. Pourtant les grands philosophes de l'antiquité couronnaient leur système du monde par une poétique, et ils faisaient sagement. Il vaut mieux encore parler avec incertitude des belles pensées et des belles formes, que de s'en taire à jamais. » « Ni le charme de Cléopâtre, ni la douceur de saint François d'Assise, ni la poésie de Racine ne se laisseront réduire en formules ; et, si ces objets relèvent de la science, c'est d'une science mêlée d'art, intuitive, inquiète, et toujours inachevée[1]. »

Anatole France n'est point un ennemi de toute science et des idées claires, bien loin de là ; en quoi ses idées et ses actions ne se sont jamais démenties (quoi qu'on en ait dit), pendant sa carrière déjà longue, et diverse dans son unité. Sa philosophie est plutôt un art d'ajourner les idées claires, qu'un parti pris de les nier. L'esthétique sera une science quand la sociologie en sera une, et même quand elle sera achevée (comme si une science quelconque pouvait être jamais achevée !). Qu'est cette gageure sinon une ironique façon de retourner vers l'avenir l'éternelle flatterie des merveilles imaginaires : « au temps où les bêtes parleront... »

Mais, au fait, pourquoi ne reparleraient-elles pas un jour ? Car il y a une magie scientifique, dont on

1. *Vie Littéraire*, Série III, p. XVII-XVIII.

ne saurait trop espérer, et dont Anatole France lui-même au fond, et comme Renan son maître, n'a garde de désespérer. Seulement, à l'attitude ingrate et rébarbative du prophète ils préfèrent tous les deux le tour d'esprit plus séduisant du conteur de mythes ; et comme il arrive chez Platon, il faut parfois prendre leurs mythes au sérieux : ils sont même la partie la plus sérieuse de leur philosophie ; et c'est quand ils plaisantent qu'il faut les croire. Il y a de fortes chances pour qu'ils aient au fond toute foi dans un avenir qu'ils commencent par railler, pour se donner plus de droits à l'attendre sans mécomptes.

Jules Lemaître s'est toujours refusé, à l'encontre de Brunetière, à distinguer entre aimer et juger, se plaire à une œuvre, et l'estimer belle. Il ne présente au public que « des impressions sincères notées avec soin[1] ». Il définit la critique : « un art de jouir des livres, et d'enrichir et d'affiner par eux ses sensations[2] ». Et il estime que, notre tempérament et nos goûts changeant avec l'âge et les circonstances, pour être sincères ces impressions ou sensations doivent être changeantes aussi, et par suite rejeter toute règle, toute méthode invariable. « Aimons les livres qui nous plaisent, sans nous

1. J. Lemaître, *Les Contemporains*, Série I, p. 5.
2. *Ibid.*, Série III, p. 334.

soucier des classifications et des doctrines, et en convenant avec nous-mêmes que notre impression d'aujourd'hui n'engagera point celle de demain.[1] »

Ne dirait-on pas de ce philosophe antique, qui nous fixait comme unique but le plaisir présent, et nous interdisait, dit-on, ou nous conseillait de ne pas le gâter même par le souvenir des plaisirs passés, qui est un regret, ou la préparation des plaisirs futurs, qui est un souci? Comme si nous pouvions n'être pas solidaires de nous-mêmes, et vivre en dehors de la continuité du temps !

Jules Lemaître reste pourtant persuadé qu'il en est ainsi pour tous les hommes, et même pour les plus dogmatiques, bien qu'ils croient eux-mêmes le contraire. « Est-ce ma faute à moi, si j'aime mieux relire un chapitre de M. Renan qu'un sermon de Bossuet, le *Nabab* que la *Princesse de Clèves*, et telle comédie de Meilhac et Halévy qu'une comédie même de Molière? Rien ne prévaut contre ces impressions plus fortes que tout, qui tiennent à la nature même de l'esprit et au tempérament. Et c'est pourquoi je ne trouve point à redire à celle de M. Brunetière. Seulement qu'il soit établi, encore une fois, que ses « principes » ne sont aussi que des préférences personnelles[2].

L'impressionnisme n'est donc pas seulement une

1. Série II, p. 85.
2. Série I, p. 239. — Pour Brunetière, voir ci-dessous, p. 375-6.

tendance propre à quelques-uns ; c'est lui qui est un fait universel. « Les préférences des critiques dogmatiques ne sont jamais, au fond, que des préférences personnelles immobilisées [1]. »

Point de méthode, et par suite point de classement des œuvres ou des genres, autre que celui qui dérive de la satisfaction du moment. « Car le beau, où qu'il se trouve et si mal accompagné qu'il soit, est toujours le beau, et on peut dire qu'il est partout égal à lui-même, ou que, s'il a des degrés, ces degrés sont essentiellement variables selon les tempéraments, les caractères, les dispositions d'esprit, et selon le jour, l'heure et le moment [2]. »

Telle est, en bref, cette proclamation éclatante, bien que mesurée, du scepticisme ou de l'anarchie esthétique : elle n'est, comme toute anarchie, que le produit d'un individualisme excessif.

Sous la forme beaucoup plus inférieure et plus vulgaire de simple dilettantisme, de paresse ou d'incompétence, ses manifestations ont été innombrables : et ce n'est pas son moindre défaut que de traîner cette conséquence après elle. Il est inutile d'insister sur ces produits inférieurs et très communs : dans l'impressionnisme, tout ce qui n'est pas excellent est détestable.

1. Série II, p. 85.
2. Série I, p. 245-6.

II. — Le dogmatisme des impressionnistes.

Il ne faut pas s'exagérer, avons-nous dit, les divergences de l'impressionnisme et du dogmatisme. Les impressionnistes, dilettantes, individualistes ou subjectivistes, comme on voudra les appeler, ne sont pas de simples spectateurs : ils jugent, approuvent ou condamnent; et, comme ils sont intelligents, ils nous analysent les raisons de leurs jugements, bien qu'ils se défendent de vouloir nous en convaincre. Ils ajoutent seulement au bas de leurs démonstrations, au lieu du « *c. q. f. d.* » des dogmatiques, une formule que l'on considérera, selon le point de vue, comme un modèle de modestie, ou comme un scandale d'orgueil : « *Car tel est notre bon plaisir.* » — « Pous vous, achèvent-ils, croyez-en ce que vous voudrez : votre avis ne m'intéresse aucunement ; trop heureux si le mien en revanche vous intéresse. » Mais la formule ne change rien ou n'ajoute rien à la démonstration, et ne rend pas le jugement moins catégorique. Un Brunetière pourrait-il être moins sévère, par exemple, pour Ohnet ou pour Zola, que ne l'a été le sceptique Anatole France ?

Les impressionnistes éprouvent le besoin de s'excuser, pour ainsi dire, sur leur rôle de critiques, c'est-à-dire de juges, en invoquant la « sincérité », la « vérité » et leurs impressions [1]. L'argument est

1. A. France, *La Vie Littéraire*, Série I, Préface.

singulièrement abusif : en fait de goût, tout le monde est sincère : le pédant en enseignant de vieilles recettes (puisqu'il les respecte), comme le bourgeois en suivant la mode, comme l'esthète en s'en dégageant. Les pires contresens sont les plus convaincus. La sincérité n'est jamais une excuse, ni un argument. Autant vaudrait accuser d'un seul coup tous les dogmatistes d'hypocrisie ! Leurs jugements à eux ne seraient-ils donc pas aussi personnels, aussi sincères que les autres, quelle que soit d'ailleurs leur portée? Il y a quelque injustice à soupçonner de probes ouvriers, et cela précisément dans la mesure où ils affirment le plus ouvertement leurs convictions, et parce qu'ils les affirment.

Les impressionnistes n'ont peut-être pas le droit de tenir leurs adversaires à si grande distance. En fait, ces fantaisistes plus qu'individualistes non seulement jugent, et parfois sévèrement, mais ils se trouvent assez souvent d'accord entre eux dans leurs jugements, et même, qui plus est, d'accord avec les dogmatiques les plus décidés : qu'on se rappelle seulement les réquisitoires tout semblables de France et de Lemaître contre Ohnet, ou des deux et de Brunetière contre Zola[1].

1. Voir sur Ohnet : A. France, *Vie Littéraire*, Série II, p. 56-64 : — J. Lemaître, *Contemporains*, Série I, p. 337-355. — Sur Zola : A. France, Série I, p. 75, 233; II, 196, 287, etc. ; — J. Lemaître, Série I, p. 253, 282, etc. ; — F. Brunetière, *Roman naturaliste*, p. 18 (1875), 155, 320 (1882), 346, 350 (1887), etc.

Quelle plus exacte concordance entre ces jugements si personnels, pourrait espérer le plus méthodique des dogmatistes ?

Et l'on remarquerait facilement combien, tout en jugeant, et pour juger, les impressionnistes sont amenés souvent à classer ; ce qui est assez naturel : car il n'y a pas deux façons de penser par idées générales, et plus brièvement : de penser, tout court. Jules Lemaître s'est même laissé aller à distribuer avec un grand scrupule des rangs de préséance à Hugo, Lamartine et Musset. Tout son impressionnisme, remarque spirituellement Doumic, ne va qu'à s'y reprendre à plusieurs fois dans le classement, et à mettre des *ex æquo*[1].

Aussi bien il serait facile de glaner dans l'œuvre des impressionnistes maints aveux qui constituent autant de gages pour le dogmatisme. On composerait sur « le dogmatisme des impressionnistes » un recueil précieux !

Anatole France a insisté surtout sur les changements du goût collectif. Il propose, non sans raison d'ailleurs, de faire un livre curieux des variations de la critique sur quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus incontestés. On a de tout temps admiré Homère, dit-il ; mais par des raisons si diverses et si contradictoires, — par exemple tantôt pour sa politesse, tantôt pour sa barbarie, — qu'il ne reste

1. R. Doumic, *Écrivains d'aujourd'hui*, 1894, p. 150.

plus guère au fond de tout cela que la tradition et l'habitude. Mais ces conditions collectives, si complexes et si variables soient-elles, ne restent-elles pas, au moins en principe, susceptibles de science ?

Le livre que propose Anatole France par raillerie serait en effet très précieux, du moins à la condition qu'il fût très dogmatique : c'est-à-dire si, au lieu de se borner à collectionner par désœuvrement et scepticisme quelques anecdotes sur les variations historiques des goûts, il essayait d'en dégager les raisons d'être et par conséquent les lois. Au reste ce livre n'est peut-être pas impossible : il constituerait même le meilleur argument du dogmatisme bien compris ; il serait le chapitre le plus probant d'une « esthétique sociologique »; et nul n'en souhaite plus que nous la réalisation. Remettons-la à plus tard, soit : la philosophie peut attendre, étant éternelle.

Sans doute la critique est plus pressée, vivant de pratique, et exigeant pour chaque jugement le plus terre à terre un critérium immédiat et commode à appliquer : son bien est toujours monnayé ou toujours réalisable : quelque chose comme la fortune tout apparente d'un changeur. L'esthétique, c'est-à-dire la philosophie, vit au contraire sur un bien dont le fonds est à la vérité, de l'aveu de tous, inépuisable, mais dont les revenus sont fort incertains et fort lents à recouvrer : en sorte qu'elle risquerait souvent de mourir de faim, si elle ne trou-

vait un très long crédit sur sa parole. Mais elle a dès longtemps accoutumé de le demander et de l'obtenir facilement de plus pauvres qu'elle !

Que la critique d'art, étant plus jeune, soit impatiente des réalisations positives, cela se conçoit aisément, — surtout quand le critique a déjà vieilli dans l'expérience. Qu'elle laisse donc à la philosophie, beaucoup plus vénérable qu'elle par son âge, les longs espoirs, qui lui sont naturels, — surtout quand le philosophe est jeune.

Et de qui pourrait-elle attendre un crédit plus généreux, sinon d'Anatole France, qui est toujours jeune, et certainement toujours philosophe ? Aussi bien ce penseur délicat ne pousse-t-il nullement l'individualisme jusqu'à l'anarchie. Il estime que « c'est peu de chose qu'un homme, et même qu'un grand homme, quand il est tout seul... — Nos œuvres sont loin d'être toutes à nous. Elles croissent en nous, mais leurs racines sont partout dans le sol nourricier... Avouons donc que le public est notre collaborateur ». — « Une littérature est l'œuvre du public aussi bien que des auteurs. Il n'y a que les fous qui parlent tout seuls ; je veux dire pour soi, et sans espoir d'agir sur des âmes[1] ».

Une esthétique sociologique serait donc très légitime, sinon immédiatement réalisable. Si elle est vraie, une remarque précieuse chez un impression-

1. A. France, *Vie Littéraire,* Série II, p. 199-200 ; IV, 21.

niste en facilitera même singulièrement la tâche : « les conditions de l'art, dit Anatole France, ont peu changé depuis Homère[1] ». Brunetière lui-même ne l'accorderait pas, et sur ce point, avouons qu'il faut être plus impressionniste qu'Anatole France lui-même (si l'on veut entendre par cette idée ce qui en un autre sens en est le contraire : plus évolutionniste). Ces conditions ont en effet changé plus encore qu'il ne croit, mais autrement : il pense aux *sensations* seulement, et demande avec raison des milliers de siècles pour que notre œil perçoive par exemple l'ultra-violet. Mais en quelques générations nos *perceptions*, c'est-à-dire nos interprétations des sensations, qui dans la vie concrète en font partie intégrante, peuvent être bouleversées par l'usage d'une technique : en fait, notre perception, notre sentiment esthétique de la perspective dans le paysage, ou bien de la tonique dans la gamme, n'est pas le même aujourd'hui qu'il y a quelques siècles, ou à Paris qu'à Tokio.

Enfin Anatole France d'hésite pas, sur un point au moins, mais il est capital, à identifier ses goûts personnels à des lois nécessaires. « Je ne croirai jamais, affirme-t-il contre les symbolistes contemporains, au succès d'une école littéraire qui exprime des pensées difficiles dans une langue obscure[2]. »

1. *Ibid.*, II, p. 206.
2. *Ibid.*, p. 214 ; voir le *Jardin d'Épicure*.

Il n'est qu'un seul style, dit-il ailleurs, qui, parmi les variations universelles, ait jamais eu quelque chance de survivre : « le style naturel ».

Il y a donc, au moins sur quelques faits esthétiques, d'ailleurs importants, des critères définitifs ? S'il y a des évolutions, il y a des lois dans l'évolution ? Nous verrons qu'à un dogmatisme bien compris, il ne faut pas davantage. L'absolu des modernes n'est qu'une relativité élargie.

Et peut-être, pour sortir de l'impressionnisme, suffit-il d'être encore plus complètement relativiste que lui ; car sa raison d'être la plus philosophique, c'est assurément la survivance d'une foi inavouée en un absolu qu'on désespère d'atteindre, mais dont on persiste à croire qu'*il faudrait* l'atteindre. Les grandes hérésies et les grandes incroyances viennent toutes les deux des grandes superstitions, dès qu'elles n'osent plus s'avouer.

Comme Anatole France s'est attaché surtout aux divergences collectives, Jules Lemaître a surtout insisté, de son côté, sur les variations individuelles. Il frémit, et non sans raison, à l'idée de relire aujourd'hui ce qui le transportait d'enthousiasme à quinze ans. Mais ces variations ne sont-elles pas elles-mêmes à peu près nécessaires, et soumises à des lois multiples, mais des lois? Je gage qu'un physiologiste saurait nous en dire plus d'une. Or cela suffit à une critique scientifique : au besoin, elle construira assez facilement et assez sûrement

l'esthétique d'un jeune homme de quinze ans, dont on devine aisément les principales tendances ; moins facilement et moins sûrement sans doute, mais cependant selon des lois encore, l'esthétique d'un homme mûr, instruit, et familier d'une société délicate, c'est-à-dire l'esthétique tout court : car il est sans doute, pour l'esprit comme pour le corps, un point de maturité et de stabilité relative, et ce n'est pas en vain, encore une fois, que tout le long de notre vie nous sommes solidaires avec nous-même.

Aussi bien Jules Lemaître concède-t-il lui-même, fort dogmatiquement, qu' « il y a des règles nécessaires, dont la violation empêche une œuvre de valoir tout son prix ». Il ajoute seulement cette restriction, que les plus dogmatiques des hommes trouveront à peine suffisante : « encore l'interprétation de ces règles peut-elle être plus ou moins rigoureuse [1] ».

Il y a donc moyen et nécessité de classer tant bien que mal les mérites. « Il est juste et nécessaire, dit notre critique, de commencer, autant que possible sans idée préconçue, par une lecture sympathique des œuvres ». Mais il n'est pas toujours facile, — même pour un savant, assurent Claude Bernard et Poincaré, — de faire abstraction de soi-même au point de n'avoir pas d'idées préconçues ; ce qui, pour un impressionniste, serait véritablement

1. J. Lemaître, *Les Contemporains*, Série I, p. 242.

une contradiction dans les termes. De là vient dans la pratique la nécessité d'une petite opération singulièrement dogmatique : « Cela ne revient point à mettre, au début, par fiction naïve, tous les écrivains sur le même rang. Cette étude sympathique doit être précédée d'une espèce de déblaiement et de triage, *qui se fait naturellement*. Il est *visible* qu'il y a des livres qui ne sont pas matière de critique, des livres non avenus (et le nombre des éditions n'y fait rien). D'autre part, sauf quelques cas douteux, on sent très bien et il est établi entre mandarins vraiment lettrés, que tels écrivains, quels que soient d'ailleurs leurs défauts et leurs manies, « existent », comme on dit, et valent la peine d'être regardés de près[1]. »

En d'autres termes, Jules Lemaître veut bien faire, « entre mandarins », c'est-à-dire en famille, ou dans le cénacle, et sans en donner de raisons, ce que les dogmatiques font ouvertement à la face du monde : une série de jugements sur la valeur esthétique comparée de chaque œuvre. L'impressionniste ne supporte de la faire qu'à la condition qu'elle soit bien arbitraire, et que nul de ses lecteurs, à qui il l'impose au moins pendant sa lecture, n'ait possibilité de la contrôler ! C'est le même procédé que celui des dogmatiques. Mais ce qu'il a d' « impressionniste » n'est vraiment pas défendable.

1. J. Lemaître, *Les Contemporains*, Série I, p. 244-5.

Enfin le comble de l'impressionnisme n'est-il pas de savoir aussi dogmatiser à l'occasion ? — Quand Brunetière a professé doctoralement que « juger et jouir sont deux », autrefois Lemaître avait le sourire... Est-ce le souci de mettre à son impressionnisme ce comble de le renier sur le tard, ou si c'est une évolution moins littéraire que politique ? Toujours est-il que le voici de nos jours en accord parfait avec son adversaire, puisque son *Chateaubriand* n'est qu'une longue variation sur ces deux thèmes antinomiques : « Voyez combien je le juge sévèrement ! — Voyez toutefois combien je l'aime ! »

On n'avait accoutumé d'enregistrer de si subites conversions que sur un autre terrain, et depuis une grande Affaire. Vérification faite, il s'agit pourtant bien ici d'une conviction littéraire, et non d'une profession de foi électorale. Le cas est bénin. Un peu d'impressionnisme avait écarté Lemaître du dogmatisme : beaucoup l'y a ramené. Pour sa pénitence, il est devenu capable de relire les œuvres complètes de Brunetière.

III. — Véritables raisons d'être de l'Impressionnisme.

L'impressionnisme, comme attitude consciente, est une doctrine d'hier ; il a sans doute emprunté son nom des *Impressions de théâtre* de Jules Lemaître. Mais comme tendance virtuelle il est de

tous les temps. Comment ne se serait-il pas toujours trouvé des hommes pour croire leurs impressions personnelles beaucoup plus dignes que nulle œuvre ou nul auteur d'intéresser le public, quoiqu'elles ne soient que personnelles, ou plutôt *parce qu'*elles le sont ? Il se trouve seulement que l'exubérance de cette personnalité ou de cette sensibilité est chose littéraire en certains temps, par exemple de nos jours ; tandis qu'en d'autres périodes ou pour d'autres publics, elle ne devient chose d'art qu'en revêtant le masque de l'impersonnalité ou de la raison abstraite. De même à certaines époques l'acteur le plus personnel devait revêtir un masque et chausser des cothurnes pour devenir tragique ou comique ; et il n'en était pas moins personnel. C'est ainsi encore que les *Mémoires*, pour valoir comme œuvres d'art, ont dû revêtir souvent la forme d'un roman supposé, tandis que nous préférons aujourd'hui le récit véridique à la fiction apprêtée, et nos romans tendent inversement à devenir de simples mémoires.

L'impressionnisme est donc chose aussi ancienne que le dogmatisme, en droit sinon en fait. Un dogmatique n'est guère qu'un homme qui a des préférences et des goûts personnels, et qui, par déférence pour le public (et sans doute aussi pour lui-même) éprouve le besoin de les attribuer à tout le monde. Avant de les offrir à tout venant, il croit devoir élever ses impressions individuelles à la hauteur de

la raison universelle. Cette préférence est affaire de tempérament personnel chez l'artiste, et surtout, peut-être, de goût établi chez le public; car sans un public adapté et bien préparé pour le recevoir, ce genre littéraire nouveau serait mort-né.

Il s'ensuit que, lorsqu'un La Harpe ou un Villemain ne jugent que d'œuvres « consacrées par le temps », leur prétention à l'universalité de leur propre goût ne choque pas toujours, à un siècle de distance. Mais lorsqu'un Planche ou un Nisard traitent dogmatiquement leurs contemporains, et que ces contemporains s'appellent Michelet ou Victor Hugo, le jugement sectaire de ces pseudo-classiques attardés nous semble à distance tout simplement un goût individuel érigé en loi, pis encore, en dogme : parfois même une hostilité personnelle, un caprice généreusement attribué, pour les besoins de la cause, à la raison universelle, à l'instinct, aux sentiments, à l'intuition, au bon sens, aux principes immuables du goût, ou aux règles absolues du beau.

Encore une fois, ce n'est pas à l'idée de *dogmatisme*, c'est à celle de *science* que s'oppose directement l'impressionnisme.

En fait, comme l'a bien marqué Brunetière, la vraie signification de la critique ou de l'esthétique impressionniste, c'est sans doute un individualisme croissant; mais c'est bien plus encore l'intrusion dans la critique d'écrivains au tempérament

d'artistes, et qui ne sont que malgré eux critiques ou esthéticiens. Or la création et l'appréciation exigent deux tournures d'esprit qui, pour n'être pas absolument incompatibles, — trop d'exemples le prouvent, — n'en sont pas moins aussi opposées par leurs tendances et leurs fonctions, que l'intuition et la réflexion, ou la synthèse et l'analyse. Il n'est donc pas étonnant que de tels critiques veuillent faire de leur jugement sur une œuvre, tant bien que mal, une autre œuvre d'art. Cette particularité est fort agréable en un sens, mais elle est évidemment à certains égards un défaut, comme le serait l'intrusion de la poésie ou de l'éloquence dans un traité d'histoire naturelle ou de droit comparé. On ne retrouve que trop, dans le Sainte-Beuve à demi impressionniste des *Lundis*, l'auteur de *Volupté* ou des *Pensées de Joseph Delorme*. Après qu'il a essayé tour à tour, et non sans succès, le conte, la poésie et surtout le théâtre, pour revenir enfin à la critique, et faire avant tout l'analyse psychologique ou morale des hommes plus que des œuvres, Jules Lemaître est dans la critique un artiste à demi manqué. Anatole France, qui n'a abordé ce genre que comme un intermède, est, avec toute la personnalité de son talent exquis, — et *à cause* d'elle, — un critique manqué ; et ses impressions, une pseudo-critique. — Cela n'est d'ailleurs pas pour diminuer la place éminente de ces deux écrivains dans la littérature contemporaine.

L'avènement de l'impressionnisme marque donc moins une direction dominante des idées, qu'un des effets du développement exagéré de la critique dans notre littérature : elle tend à devenir elle-même une forme d'art, comme dans toutes les époques fatiguées où la faculté de création s'émousse, et finit par s'épuiser à trop analyser ou juger elle-même et les autres, et finalement à travailler uniquement sur les créations antérieures, faute d'une véritable originalité actuelle.

La grande querelle de l'impressionnisme avec le dogmatisme est donc relativement superficielle. Aussi le reproche familier à chacun des deux partis, c'est qu'au fond son adversaire a les mêmes idées que lui-même. Et ce qui est plus rassurant encore, c'est qu'en effet tous les deux ont raison : il n'y a qu'une différence de degrés entre l'impressionnisme de Brunetière et le dogmatisme de Lemaître ou de France, si l'on ose ainsi parler.

Comme le développement des sciences naturelles a conduit à refuser à l'esthétique le caractère normatif, de même, dit un esthéticien allemand contemporain, le développement moderne des arts a conduit à nier parfois la possibilité de généraliser les jugements esthétiques. Il amène à surestimer en effet, non plus les conditions passives et extérieures, comme fait l'école de Taine, mais au contraire le pouvoir créateur, la personnalité et la liberté de l'artiste, ou du spectateur. Il n'y aurait

donc d'autre règle esthétique que l'expansion sans règle de l'individualité, telle qu'elle est, originale, puissante, géniale. Tous les préceptes par lesquels on voudrait la définir ne feraient que la gêner et l'amoindrir, bien loin de l'aider et de la développer : la règle ici c'est l'absence de règle. L'inspiration ne se codifie pas, et elle ne saurait être universalisée. L'esthétique ne sera donc qu'un recueil d'impressions subjectives, dont toute la valeur résidera dans la finesse et la rareté des aperçus : telle est la logique spéciale de l'impressionnisme.

Or cette conception négative de l'esthétique correspond à un véritable contre-sens sur la nature de ses « normes » : on n'imagine sous ce nom qu'un dogmatisme sans limites : comme si elles ne pouvaient être qu'étroites, inflexibles, intransigeantes, abstraites, *a priori*, sectaires, et en particulier, classiques ou académiques, et opposées à toute évolution ! A la vérité, autrefois elles ne se sont que trop souvent montrées telles : formules tout intellectuelles, en dehors de toute intuition sensible et de toute spontanéité. Mais le progrès des sciences modernes ne nous a-t-il pas familiarisés avec l'idée de lois s'adaptant au mouvement, à la vie, à l'évolution des choses [1] ?

La notion d'une essence immuable du beau, d'un archétype immobile et supra-sensible, préexistant

1. J. Volkelt, *System der Aesthetik*, t. I, Munich, 1905, p. 45-6.

à toute réalisation concrète de la beauté, doit s'évanouir dans l'esthétique moderne, comme toutes les autres « essences » scolastiques se sont évanouies devant l'idée plus simple et plus sûre de la « loi », qui n'est qu'un rapport entre des faits.

Si la justification de l'impressionnisme c'est en fait un empiètement de la littérature dans la critique, en droit sa raison d'être c'est l'idée de relativité. Le véritable impressionnisme s'appelle relativisme : si les diverses relations qui déterminent la valeur d'une œuvre d'art sont extrêmement complexes, la science peut espérer les atteindre en principe toutes, et dès maintenant en connaître quelques-unes. C'est tout ce que demande, d'autre part, le dogmatisme bien compris, c'est-à-dire scientifique.

Renan, plus pénétré de l'esprit et de la discipline des sciences historiques, comprenait mieux que son disciple Anatole France la véritable relativité esthétique, qui est soumise à des lois, comme toutes les autres. Par exemple, la découverte des supercheries de Mac Pherson a fait perdre toute valeur aux poèmes Ossianiques : c'est un fait. Mais Anatole France y voit une raison de se moquer, et un prétexte à scepticisme. Renan, plus averti, n'y voyait qu'un fait, c'est-à-dire une donnée fort sérieuse, à expliquer comme toutes les autres, et par conséquent à intégrer dans la notion scientifique de la beauté. L'idée de son authenticité,

c'est-à-dire d'une production spontanée par un milieu primitif, est partie constitutive de la beauté d'Ossian. Qu'on enlève cet élément, et l'essentiel de cette beauté disparaîtra : quoi de plus juste ? C'est un fait, et conforme à des lois. C'est au contraire la persistance de la beauté d'une telle œuvre après qu'elle a été reconnue apocryphe, qui serait surnaturelle ou surhumaine ! « Cela m'a longtemps arrêté, dit Renan. Mais il faut prendre son parti. La beauté n'est pas intrinsèque, elle dépend de la main et du temps [1]... »

De temps à autre le public se scandalise de ce qu'un objet d'art ancien est payé cent mille francs après maintes expertises, par la commission savante d'un musée, ou par un amateur « éclairé », et de ce qu'il les vaut s'il est authentique ; tandis qu'il ne vaut plus que cent fois moins s'il est un pastiche moderne. Mais cela est un fait très normal et très explicable, si l'on veut bien sortir de l'individualisme étroit, de la poussière d'absolus que nous offre l'impressionnisme.

Il en serait de même de toutes les autres relativités esthétiques. Elles ne sont nul objet de scandale, ni même d'étonnement, pour le partisan moderne d'une esthétique scientifique : ce qui l'étonnerait bien plutôt, et le scandaliserait étrangement,

1. E. Renan, *Cahiers de jeunesse* (1845-6), 1906, p. 356-7. — Voir *L'Avenir de la Science*, etc.

ce serait de voir la vie de l'art s'immobiliser un jour, son évolution se figer, et les valeurs esthétiques, seules au monde, n'être pas choses relatives. En esthétique comme partout, la croyance à une méthode scientifique est le contraire d'une croyance à l'absolu.

« Ou bien les jugements de valeur sont pleinement universels et absolus, ou bien ils sont purement subjectifs. — Ou bien ils émanent de l'homme en soi, de la beauté absolue et de la raison abstraite, ou bien ils ne ressortissent qu'à la partie de chaque individu par laquelle il diffère de tous les autres ou à sa seule sensibilité. — Ou bien ils sont éternels ou bien ils n'existent pas. » — Tel est le triple dilemme que veulent nous imposer les impressionnistes, d'accord en cela il est vrai (et c'est leur excuse, en même temps que leur condamnation), avec tous les anciens dogmatismes.

Ne dirait-on pas que, semblables à ces croyants convertis sur le tard à l'athéïsme et à la science, et qui veulent à tout prix retrouver dans leurs nouvelles divinités toutes les propriétés des anciennes, les impressionnistes n'enferment le jugement esthétique dans l'individu, ou même dans chaque moment de la vie individuelle, que pour être plus sûrs d'y retrouver, même épars et morcelé, l'absolu qu'ils désespèrent de découvrir au dehors? Car, isolée dans le temps et dans le milieu, l'impression échappe à toute relativité extérieure, et même

intérieure : elle est ce qu'elle est, et dans l'instant où elle existe elle vaut absolument. L'impressionnisme n'est que la menue monnaie du dogmatisme; mais c'est la même monnaie.

Or ce n'est pas ainsi que la question se pose à l'esprit scientifique des modernes. Comme presque tous les dilemmes, celui-ci laisse entrevoir aisément un troisième terme inaperçu, qui supprime l'alternative. Entre le pur *absolu* et le pur *fait* s'intercalent les *lois ;* entre l'homme abstrait et les différences individuelles sont les propriétés communes à certains groupes d'hommes, et l'évolution, la hiérarchie ou l'organisation même de ces groupes. Le progrès dans la connaissance d'un objet quelconque, consiste à y découvrir des relations de plus en plus nombreuses : c'est ce qu'on appelle approximer l'absolu. La réalité des objets esthétiques est encore plus relative que les impressionnistes ne la croient, quand ils l'enferment dans l'individu, en un isolement superbe.

On va répétant depuis Aristote l'adage respectable que celui-ci tenait de Platon, qui l'avait entendu lui-même de Socrate : « Il n'y a de science que du général. » Or « il n'y a d'art que de l'individuel », comme on pourrait dire : il n'y a donc pas de science de l'art, ou de critique d'art scientifique. — On oublie simplement d'ajouter que, depuis quatre siècles au moins, c'est-à-dire depuis la mort de la scolastique aristotélicienne, le critérium de

la *vérification* par les faits ou de l'*application* concrète est une maxime encore plus répandue chez tous les savants modernes, qui devraient avoir pour nous autant d'autorité pour le moins, en matière de science moderne, que Socrate, lequel professait explicitement qu'en fait de science il ne savait qu'une chose : c'est qu'il ne savait rien.

Or qu'est-ce qu'un fait concret, sinon un individu à sa façon? Que serait une loi de la physiologie qui ne s'appliquerait pas à des êtres dont chacun est un exemplaire aussi unique dans son espèce, aussi particulier que vous ou moi? Ce serait une loi à refaire. Qu'y a-t-il de plus particulier que la trajectoire de la lune, laquelle ne repasse littéralement jamais par le même point du ciel, en sorte que chaque millimètre de son orbite est une nouveauté unique par rapport au précédent? Et qu'y a-t-il de plus scientifique que la loi de ce mouvement — bien qu'elle reste fort difficile à établir avec une approximation suffisante : car le désespoir des astronomes, c'est qu'ils se trompent, à chaque nouvelle éclipse, au moins de quelques centièmes de seconde? Décidément, ceux que choquerait l'idée d'être individuels « comme la lune » sont des gens à l'esprit mal tourné!

L'impressionnisme n'est qu'un dogmatisme insuffisant dès qu'on n'admet plus avec lui, — comme un dogme, — son postulat implicite : à savoir que chaque individu est dans la nature et la

société, et même que chacune de ses impressions est dans l'individu « comme un empire dans un empire ». Il devient alors un *relativisme esthétique :* et cette formule dogmatique, lorsqu'elle reflète les tendances sociologiques contemporaines, exprime tout ce que l'impressionnisme a apporté de positif à l'esthétique moderne ; partie positive qui n'est d'ailleurs pas à dédaigner.

Le réalisme de la métaphysique ancienne disait avec le vieil Héraclite : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. » Et en effet, entre les deux fois, il a coulé. L'idéalisme de la philosophie moderne dira plus volontiers : « On ne lit pas deux fois le même livre. » Entre les deux fois, ce n'est pas lui qui a changé, c'est nous. Mais la conséquence est la même. — Quelle conséquence? Qu'il n'y a que devenir, et point de loi? Pourquoi pas : qu'il n'y a qu'évolution, et lois de l'évolution? — Entre les deux hypothèses, la philosophie quelquefois hésite; la science jamais.

La logique interne de l'impressionnisme bien compris amène à l'interpréter comme un dogmatisme rajeuni, c'est-à-dire relativiste, et si possible scientifique. En dehors de cette attitude raisonnable il n'en est qu'une autre qui s'impose : tout entier à ses impressions si personnelles, et soucieux avant tout de ne point gâter leur personnalité, — comme on l'a dit du sceptique en général, le rôle de l'impressionniste serait de se taire. —

Et, vraiment, il serait dommage pour les lettres que France ou Lemaître eussent été impressionnistes jusque-là...

Intégrer un dogmatisme mieux compris dans l'impressionnisme, ou, ce qui revient au même, un impressionnisme raisonnable dans un dogmatisme scientifique, voilà l'idéal.

En ce sens, Gustave Lanson a excellemment montré comment l'impressionnisme doit être non un but, mais un moyen, et un moyen essentiel, par paradoxe, à la méthode dite objective.

« Il sera plus *scientifique* de reconnaître et de régler le rôle de l'impressionnisme dans nos études, que de le nier... Puisque l'impressionnisme est la seule méthode qui donne la sensation de l'énergie et de la beauté des œuvres, employons-le à cela, franchement ; mais limitons-le à cela, résolument[1]. »

Il suffit donc de réduire l'impressionnisme à ne pas se dépasser lui-même. « La critique impressionniste est inattaquable et légitime, quand elle se tient dans les limites de sa définition... L'homme qui décrit ce qui se passe en lui quand il lit un livre, sans rien affirmer de plus que ses réactions intérieures, fournit à l'histoire littéraire un témoignage précieux, comme nous n'en aurons jamais

1. G. Lanson, *La méthode de l'histoire littéraire*, Revue du Mois, octobre 1910, p. 394 ; — Dans : *De la méthode dans les sciences*, série II, Alcan, 1911, p. 234.

trop... Le franc impressionnisme, mesure de la réaction d'un esprit à un livre, nous l'acceptons : il nous sert[1]. »

Sera-ce le nôtre, ou celui des autres? Au fond, les deux à la fois : c'est ce que l'on appelle en toutes choses l'objectivité. « Si nous refusons de tenir compte de nos propres réactions, ce ne pourra être que pour enregistrer celles des autres hommes : objectives par rapport à nous, elles seront subjectives par rapport à l'œuvre qu'il s'agira de connaître[2]. »

En toutes choses, ce que nous appelons objectivité, c'est l'accord du plus grand nombre possible d'apparences, dont chacune est une impression purement subjective. « Et d'abord, demande Henri Poincaré, que devons-nous entendre par objectivité ? — Ce qui nous garantit l'objectivité du monde dans lequel nous vivons, c'est que ce monde nous est commun avec d'autres êtres pensants... *Qu'on se place au point de vue moral, esthétique ou scientifique, c'est toujours la même chose*. Rien n'est *objectif* que ce qui est *identique pour tous*[3]. »

« En résumé, la seule réalité objective, ce sont les rapports des choses d'où résulte l'harmonie universelle. Sans doute ces rapports, cette harmonie

1. Lanson, *Ibid.*, 1911, p. 222.

2. *Ibid.*, 1911, p. 232.

3. H. Poincaré, *La Valeur de la science*, 1904, p. 262, 264.

ne sauraient être conçus en dehors d'un esprit qui les conçoit ou qui les sent. Mais ils sont néanmoins *objectifs* parce qu'ils sont, deviendront ou resteront *communs* à tous les êtres pensants[1]. »

Dira-t-on que précisément cette universalité absolue des apparences n'est jamais réalisée dans l'esthétique, pour laquelle s'il n'y a qu'apparence en effet, il n'y a jamais universalité ? Mais elle ne l'est non plus dans aucune science. La science n'est qu'un moyen de représentation, un ensemble de symboles, dont toute la valeur est d'être plus *commodes* que d'autres. Cette *commodité* ne saurait être ni plus ni moins universelle que l'*agrément* esthétique ; car qu'est-ce donc qu'une commodité absolue, et la même pour tous les individus, pour les temps et les milieux les plus divers ? Elle ne peut que présenter une infinité de degrés et de qualités diverses, sans jamais atteindre la limite inconnaissable vers laquelle nous disons qu'elle tend, et qui serait la « réalité », l' « absolu », la « chose en soi » des dogmatiques.

C'est pourquoi ce n'est pas seulement à la science, mais à l'esthétique, — toutes nuances gardées, — que s'appliquent encore ces mots de Poincaré. « On dira que la science n'est qu'une classification, et qu'une classification ne peut être vraie, mais commode. Mais il est vrai qu'elle est com-

1. *Ibid.*, p. 271.

mode, il est vrai qu'elle l'est non seulement pour moi, mais pour tous les hommes ; il est vrai qu'elle restera commode pour nos descendants ; il est vrai enfin que cela ne peut pas être par hasard [1]. »

Le dogmatisme esthétique le plus décidé, lorsqu'il est bien compris, ne demande pas davantage : l'objectivité de ses lois n'est que la généralité d'impressions individuelles ; et cette généralité ne saurait atteindre l'universalité absolue, parce qu'une classification commode d'impressions est en évolution perpétuelle, qu'on peut toujours en souhaiter une encore plus commode, et que nos voisins, ou nos descendants, en trouvent ou en trouveront de mieux adaptées aux besoins de leurs esprits : point par point, le relativisme scientifique et le relativisme esthétique se correspondent, bien que les nuances qui les distinguent soient infinies ; ce qui est le propre de toutes les nuances au monde. Et l'esthéticien, comme le savant, répugnera à nommer *hasard* la *commodité* de ses hypothèses. Il osera donc parler, lui aussi, de *lois*. Il pourra, il devra le faire, sans présomption, simplement parce qu'il comprend ce que c'est que « la valeur de la science », même dans l'art !

1. *Ibid.*, p. 271.

CHAPITRE II

LE DOGMATISME RELATIVISTE DES CRITIQUES D'ART

Il est incontestable que le dogmatisme traditionnel se présente d'ordinaire comme absolu. Tel fut celui des Platoniciens, au nom de l'Idée du Beau; celui des auteurs de règles ou recettes prétendues aristotéliciennes ou classiques depuis la Renaissance; à l'encontre, celui des romantiques allemands ou français, avec leur dogme révolutionnaire du Génie intangible, qui est bien le pire des absolus, étant le plus arbitraire; celui de tous les académismes dans les arts plastiques; celui de presque toutes les écoles en musique: Wagnérisme, Debussysme et d'Indysme sont ses derniers noms; celui enfin de toute esthétique individualiste en général: car il suffit de formuler une conviction personnelle dans l'abstrait, pour qu'elle paraisse aussitôt valable pour tous les esprits et tous les temps.

Mais les théoriciens du beau absolu en arrivent chacun tôt ou tard à réserver en face de cet absolu les droits sacrés de la personnalité, de l'inspiration,

du génie, voire les devoirs de la liberté et de l'imagination créatrice. En sorte que leur code esthétique peut toujours se résumer en un seul décret, composé de ces deux articles non dépourvus d'incohérence :

« ARTICLE PREMIER. — Il y a dans l'art des lois imprescriptibles (dont le détail suit).

« ART. II. — Personne n'est chargé de l'application du présent décret. »

Et non seulement personne n'en est chargé ; mais tout esprit de quelque valeur est requis de l'enfreindre. Pour les Jacobins aussi, ces impénitents dogmatiques, l'insurrection contre la loi était en permanence « le plus sacré des droits et le plus imprescriptible des devoirs ». Et en effet, à qui manque le sentiment de la relativité universelle, l'évolution n'apparaît jamais que comme une suite de révolutions. Ainsi, pour tout dogmatisme absolu, il y a des lois immuables du beau ; mais nul n'est tenu d'y obéir ; voire, le génie *doit* n'y *pas* obéir.

Point n'est besoin d'une autre réfutation que celle-ci, qui se tire de lui-même ; outre les faits, à savoir toute l'évolution, cette antithèse de tout absolutisme.

Mais il règne sur ces notions un malentendu fondamental, qu'il faut dissiper.

« S'il y a une esthétique, écrit Rémy de Gourmont, cela nous oblige à reconnaître qu'il y a un

beau absolu, et que les œuvres sont jugées belles en proportion de leur ressemblance avec cet idéal vague et complaisant. » Rien n'est si nuisible au dogmatisme moderne que cette vieille confusion d'idées mille fois répétée depuis Platon. Bien au contraire, le dogmatisme n'est pas nécessairement absolu. Son principe, c'est qu'il y a des lois. Or, une loi est un rapport. Il suffit de se le bien rappeler pour sortir par là même, non du dogmatisme, mais de l'absolu.

Il existe en effet une autre sorte de dogmatisme, tissé non d'absolu, mais de relativités : qui s'efforce seulement de multiplier dans l'expérience le nombre des relations qui déterminent la valeur d'une œuvre d'art, et de découvrir dans ces relations des rapports nécessaires, c'est-à-dire des lois. Il n'y a plus pour lui d'essence absolue et invariable du beau, de beauté en soi, d'archétype immuable, mais seulement des lois de la beauté, c'est-à-dire un ensemble de déterminations et de conditions parfaitement souples et en évolution perpétuelle ; nullement universelles par conséquent au sens strict du mot, mais nécessaires, et par suite générales dans la mesure précise où leurs conditions se répètent. Le dogmatisme absolu n'exprime donc que la part minime de conditions constantes qui restent permanentes dans l'évolution : car toutes les conditions d'un fait sont nécessaires ; mais toutes ne se répètent pas.

De même que le passage de telle comète, qu'on n'a jamais vu qu'une fois, n'en était pas moins soumis à des lois, et aux mêmes lois que les passages de telle autre comète, qui sont périodiques, de même si telle œuvre d'art est un exemplaire unique et jamais répété, elle n'en a pas moins des lois aussi nécessaires que si son type se retrouvait dans tous les milieux et dans tous les temps.

Par exemple un dogmatique absolu, ayant extrait de quelques exemples typiques l'essence de l'épopée, doit croire qu'une épopée pourra se reproduire, toujours aussi belle, dans un milieu civilisé, autant, sinon mieux, que dans une société primitive, si les lois abstraites du genre sont respectées. Un dogmatique relativiste n'est pas moins persuadé que cette beauté a des lois nécessaires. Mais il les croit plus concrètes, et par conséquent plus relatives. L'idée même d'un milieu primitif, par exemple, en fait partie intégrante ; et dès lors l'épopée se reproduira nécessairement dans tout milieu primitif qui atteint une forme de civilisation complète ; et sa beauté ne sera, même pour nous, entièrement intelligible que si on la replace par un effort de la pensée, et, au besoin, de l'érudition, dans ce milieu primitif dont elle est inséparable. Toute autre compréhension plus absolue sera celle d'un Chapelain, d'un Voltaire ou d'un Mac Pherson : elle est aujourd'hui un contre-sens, ou une hypocrisie.

I. — Le dogmatisme naturaliste de Taine.

La méthode esthétique de Taine suppose avant tout la foi absolue dans le déterminisme psychologique et sociologique : la conviction profonde qu'il y a des lois nécessaires qui régissent tout état et toute évolution de l'individu comme de la société. « Inventions de l'artiste et sympathies du public, tout cela est spontané, libre, et, en apparence, aussi capricieux que le vent qui souffle. Néanmoins, *comme le vent qui souffle*, tout cela a des *conditions* précises et des *lois* fixes[1]. »

Ce déterminisme très consciemment dogmatique peut amener à deux résultats successifs ; il présente deux « moments » qui se commandent l'un l'autre : la *constatation* et l'explication des *faits*, le *jugement* et l'estimation des *valeurs :* la phase *théorique* et la phase *normative*. Nous avons déjà examiné comment celle-ci est inévitable après celle-là.

La constatation et l'explication des faits esthétiques comportent à leur tour deux points de vue assez divergents : l'étude des *généralités* et celle des *individualités*. L'une est surtout *inductive*, l'autre surtout *déductive*.

Les conditions générales des faits esthétiques, comme de tout fait moral, sont la *race*, le *milieu*, le *moment*.

1. H. Taine, *Philosophie de l'art* (1865 et suiv.), t. I, p. II.

L'introduction de la *Littérature anglaise* a précisé ces trois notions, autant du moins qu'elles peuvent être exactement définies ; la *Philosophie de l'Art* en Grèce, en Italie et aux Pays-Bas, et d'ailleurs toutes les œuvres de Taine, en présentent des applications multiples. « L'homme corporel et visible n'est qu'un indice au moyen duquel on doit étudier l'homme invisible et intérieur. Sous les gestes et le costume, ce qui nous intéresse, c'est l'âme. Or « les états et les opérations de l'homme intérieur et invisible ont pour causes certaines façons générales de penser et de sentir ». — « Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes... Toute donnée complexe naît par la rencontre d'autres données plus simples dont elle dépend. Cherchons donc les données simples pour les qualités morales, comme on les cherche pour les qualités physiques[1]. »

Or nous avons nommé trois grandes causes, « universelles et permanentes..., indestructibles et à la fin infailliblement dominantes, puisque les accidents qui se jettent au travers d'elles, étant limités et partiels, finissent par céder à la sourde et incessante répétition de leur effet ». C'est leur convergence heureuse en un seul point qui explique la formation de toute œuvre ou de tout artiste, comme la convergence d'un grand nombre de

1. H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (1863), t. I, *Introduction*, p. IX ; XV.

forces très générales explique la trajectoire la plus compliquée et la plus individuelle d'une planète [1].

Les diversités humaines les plus considérables ne sont qu'une légère déviation de cette convergence : « Si petites qu'elles soient dans les éléments, elles sont énormes dans la masse, et la moindre altération dans les facteurs amène des altérations gigantesques dans les produits [2]. »

Nous aurons à définir plus tard avec plus de détail ces trois forces essentielles du milieu, afin de savoir si elles sont vraiment spécifiques à l'art ; mais nous n'envisagerons en ce moment que leur relativité nécessaire.

La première démarche de la méthode consiste à rattacher aux conditions *extérieures* du milieu, d'abord un art en général, ou une école ; puis l'ensemble des œuvres d'un artiste, et l'artiste lui-même ; enfin, par ces deux intermédiaires, chacune de ses œuvres prises à part. « Nous arrivons donc à poser cette règle que, pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière ; là réside la cause primitive qui détermine le reste [3]. »

En règle générale, le développement d'un art et

1. *Ibid.*, p. XVII ; XXXI.
2. *Ibid.*, p. XIX.
3. *Philosophie de l'art*, t. I, p. 7.

celui de la civilisation contemporaine naissent, fleurissent et meurent en même temps : ainsi en est-il, par exemple, dans l'âge d'or du monde grec au temps de Périclès, dans la grande époque espagnole qui va du XVI[e] siècle au milieu du XVII[e], dans l'ère assez courte de la peinture hollandaise ou vénitienne. « Le milieu apporte ou emporte l'art à sa suite, comme le refroidissement plus ou moins grand dépose ou supprime la rosée[1]. »

Nous aboutirons ainsi à expliquer par leurs conditions nécessaires et suffisantes les caractères généraux de l'œuvre de chaque artiste significatif. Car celle-ci, malgré l'apparence, n'est jamais exceptionnelle et isolée. « Autour de Shakespeare qui, au premier coup d'œil, semble une merveille tombée du ciel et comme un aérolithe arrivé d'un autre monde, on trouve une douzaine de dramatistes supérieurs, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Flechter et Beaumont, qui ont écrit du même style et dans le même esprit que lui. Leur théâtre a les mêmes caractères que le sien ; vous y trouverez les mêmes personnages violents et terribles, les mêmes dénoûments meurtriers et imprévus, les mêmes passions soudaines et effrénées, le même style désordonné, bizarre, excessif et splendide, le même sentiment exquis et poétique de la campagne et du paysage, les mêmes types

1. *Ibid.*, t. I, p. 220.

de femmes délicates et profondément aimantes. — Pareillement, Rubens semble un personnage unique, sans précurseurs et sans successeurs. Mais il suffit d'aller en Belgique... pour apercevoir tout un groupe de peintres dont le talent est semblable au sien : Crayer d'abord, qui fut considéré de son temps comme son rival, Adam Van Noort, Gérard Zeghers, Rombouts, Abraham Jansens, Van Roose, Van Thulden, Jean Van Oost, d'autres encore que vous connaissez, Jordaens, Van Dyck, qui tous ont conçu la peinture dans le même esprit et qui, parmi des différences propres, gardent toujours un air de famille [1]. »

Enfin, des études poussées plus avant montreraient que ce qui est vrai des ensembles vaut aussi pour les détails de chaque œuvre. Voici donc la « loi de sa production ». — « Cette loi peut, au premier regard, s'exprimer ainsi : *L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes* [2]. »

C'est ainsi que Taine entend définir les caractères généraux de toute œuvre par les circonstances générales, et extérieures à elle, de sa production.

Mais, en supposant même connues toutes les conditions générales de l'œuvre d'art, une partie

1. *Ibid.*, t. I, p. 3-4.
2. *Ibid.*, t. I, p. 49.

capitale du fait esthétique resterait encore à étudier : l'*individualité* de l'artiste et de sa création. Elle ne nous apparaît jusqu'ici que comme un produit impersonnel du milieu. Or l'artiste inspiré ou génial n'est tel précisément que par sa personnalité, son originalité, qui le met hors du troupeau, tout au moins comme animal conducteur, sinon comme berger. Les conditions générales nous donnent bien l'état de la moyenne ou au besoin de ce que nous appelons le public ; mais non la psychologie de l'artiste, dont le propre est de se montrer d'autant plus original, plus différent, plus individuel, plus unique, qu'il est plus significatif dans l'art. La méthode manquerait donc son principal but si elle n'atteignait pas ce point, nécessairement central dans le domaine esthétique.

A ce nouveau problème correspond une méthode ou une attitude de l'esprit fort différente. Taine, pour expliquer une individualité de génie, se place au cœur du fait lui-même ; il s'efforce à deviner par l'œuvre, par la biographie et par le milieu, le caractère essentiel du personnage ; et, cette induction préliminaire et souvent tacite une fois achevée, désormais la déduction va prendre le premier rôle, quitte à se vérifier par chacune de ses applications. C'est l'étude sur *Tite-Live* qui présente peut-être l'usage le plus systématique de ce procédé ; le grand historien est avant tout un tempérament d'orateur. Et de la synthèse de ces deux

éléments, l'histoire et l'éloquence, en un seul « caractère dominateur », dérivent tous les autres caractères subordonnés de l'homme et de l'œuvre.

L'étude sur *La Fontaine*, les *Essais* sur La Bruyère, Balzac, et la plupart des chapitres de la *Littérature Anglaise*, comme à un autre point de vue les *Origines*, illustrent cette méthode empruntée directement aux procédés de la classification dans les sciences naturelles.

L'individu nous apparaît ainsi, selon le mot de Spinoza et de Leibniz, comme un « automate spirituel », comme une « monade » mue par des forces internes, réglées elles-mêmes par une logique immanente, dont le développement fait la vie personnelle de chacun : car tout se tient en nous ; un caractère vulgaire ou génial, surtout génial peut-être (car c'est son unité qui fait sa force et sa supériorité), est « un théorème qui marche » ; une vie individuelle peut s'exprimer par une formule, comme l'évolution entière de l'univers se déduirait de sa « formule essentielle » : qu'on se rappelle la fin des *Philosophes français du XIX*e *siècle*, et de *l'Intelligence*.

Une lettre de Taine définit bien ce deuxième point de vue. « La difficulté, pour moi, dans une recherche, est de trouver *un trait caractéristique et dominant* duquel tout peut se déduire géométriquement ; en un mot, d'avoir la formule de la chose. Il me semble que celle de Tite-Live est la

suivante : un *orateur* qui se fait *historien*. Tous ses défauts, toutes ses qualités, l'influence qu'ont sur lui son éducation, sa vie, le génie de sa nation, de son époque, son caractère, sa famille, tout se rapporte à cela. C'est un orateur fait pour la vie publique, qui, au moment où la vie publique est confisquée, se rejette dans le passé [1]. »

Sans doute, cette rencontre individuelle provient en partie de la race, du milieu, et surtout du moment : Dans d'autres conditions d'existence, Tite-Live n'eût sûrement pas été ce qu'il fut. Néanmoins, elle est personnelle à lui, puisque ses contemporains ont eu chacun des talents fort différents du sien. Dans la *Préface*, Taine a placé son livre sous l'invocation de Spinoza, le philosophe déductif par excellence, qui a traité des passions humaines par la « méthode géométrique ». Comme tout se tient et se subordonne dans un individu, tout dépend en lui d'une « faculté maîtresse », le « caractère dominateur » des naturalistes, « dont l'action uniforme se communique différemment à nos différents rouages et communique à notre machine un système nécessaire de mouvements prévus [2] ». Nous sommes assez loin de la méthode inductive ; nous sommes, du moins, dans celle de ses phases qui est la plus déductive.

1. Taine, *Lettre* à C. de Witt (1853), *Correspondance*, t. II.
2. *Tite-Live*, p. 56.

En 1857, dans une *Préface* qui a disparu de l'édition définitive de la *Littérature Anglaise*, Taine critiquait sévèrement le dilettantisme purement descriptif auquel se complaisait encore trop Sainte-Beuve. « L'homme, dit-il, n'est pas un assemblage de pièces contiguës ; il est un système et non un amas... C'est une force qu'il faut démêler ; ce ne sont pas des flots épars qu'on doit recueillir, mais une source qu'on doit atteindre... Si c'est beaucoup de faire *voir* un personnage, il est peut-être intéressant de le faire *comprendre*[1]. »

Ce qui est vrai des esprits est vrai des œuvres. « Au fond de chaque œuvre d'art est une idée de la nature et de la vie ; c'est cette idée qui mène le poète ; soit qu'il le sache, soit qu'il l'ignore, il écrit pour la rendre sensible[2]. »

Ainsi la solidarité de toutes les parties de l'œuvre d'art permet à l'esthéticien les mêmes opérations que la « finalité interne » des organes permet au naturaliste : c'est-à-dire une longue déduction succédant aux inductions préliminaires.

Tout lecteur qui étudie dans une œuvre littéraire « les personnages ou caractères, l'action ou intrigue, le style ou façon d'écrire » verra se dégager, « s'il a quelque pratique de ce travail », « un certain *état psychologique*, dominateur et persis-

1. Cité par F. Hémon, *Cours de Littérature ; La Critique*, 1910, art. *Taine*, p. 16.

2. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. I, p. 229.

tant, qui est celui de son auteur. » Qu'il étende son examen à la vie, aux opinions, aux manières d'agir de l'auteur lui-même, et les résume en quelques formules : « il verra que ses sept ou huit formules *dépendent* les premières des autres ; que, la première étant donnée, les autres ne pouvaient être différentes ;... qu'elles forment un système comme un corps organisé[1]. »

Dans ce corps organisé on retrouve toutes les lois de dépendance et de conditionnement réciproques qui règlent la classification ou l'évolution des organismes vivants : loi de connexion des caractères, de Cuvier ; loi de balancement organique, de Geoffroy Saint-Hilaire ; principe de la subordination des caractères, commun à tous les classificateurs, depuis Jussieu et Linné ; hypothèses de Darwin sur la sélection naturelle. « Il suit de là qu'une carrière semblable à celle des sciences naturelles est ouverte aux sciences morales[2]. »

Ainsi l'individualité n'est nullement absente de l'œuvre esthétique de Taine, comme on l'a trop souvent prétendu : ce qui ferait en son système une lacune ruineuse. Seulement, cette lacune n'est comblée que par une nouvelle méthode, dont le caractère le plus apparent est d'être moins inductive que déductive, et le plus profond d'être *inté-*

1. Taine, *Essais*, 8e édit., 1900, Préface, p. VIII-X.
2. *Ibid.*, p. XXVI-XXXI.

rieure, tandis que l'explication par le milieu est *extérieure* au phénomène étudié. L'une est *mécaniste*, et n'invoque que des forces brutales sans orientation préétablie ; l'autre suppose une solidarité, une *finalité interne* dans tout organisme.

Pour bien comprendre comment cette nouvelle méthode n'est d'ailleurs pas étrangère à l'esprit de Taine, il faut se rappeler les tendances Spinozistes et Hégéliennes qui n'ont jamais cessé d'être les hypothèses directrices, les « idées *a priori* », comme parle Claude Bernard, de cet observateur, de cet empiriste systématique, si l'on peut dire, au milieu même de ses observations expérimentales: ce qui d'ailleurs n'a au fond rien d'incompatible.

Il est facile de concevoir maintenant comment ce déterminisme méthodiquement organisé aboutit à un dogmatisme relativiste.

Taine croit fermement qu'il y a, en fait, une vérité esthétique ; il existe dans l'histoire de l'art des jugements inébranlables et acquis, non pas seulement en vertu de sa méthode personnelle, mais par le jeu normal des générations qui forment l'opinion commune et distribuent la gloire, c'est-à-dire la « sanction diffuse » de l'art, comme dirait un sociologue de l'école de M. Durkheim, et même sa « sanction organisée », c'est-à-dire administrée par un groupe déterminé dont c'est la fonction, puisque

les jugements des critiques d'art accrédités font partie intégrante de cette opinion générale.

« Ces jugements définitifs que la postérité prononce justifient leur autorité par la façon dont ils sont rendus. D'abord les contemporains de l'artiste se sont réunis pour le juger, et cette opinion, à laquelle tant d'esprits, de tempéraments et d'éducations différentes ont concouru, est considérable, parce que les insuffisances de chaque goût individuel ont été comblées par les diversités des autres goûts; les préjugés, en se combattant, se balancent, et cette compensation mutuelle et continue amène peu à peu l'opinion finale plus près de la vérité. Cela fait, un autre siècle a commencé, muni d'un esprit nouveau, puis, après celui-ci, un autre; chacun d'eux a révisé le procès pendant; chacun d'eux l'a révisé à son point de vue; ce sont là autant de rectifications profondes et de confirmations puissantes. Quand l'œuvre, après avoir ainsi passé de tribunaux en tribunaux, en sort qualifiée de la même manière et que les juges, échelonnés sur toute la ligne des siècles, s'accordent en un même arrêt, il est probable que la sentence est vraie[1]. »

Quant à la méthode propre de Taine, elle fournit des critériums que nous avons analysés, et qui sont parfaitement scientifiques, puisqu'ils sont sus-

1. Taine, *Philosophie de l'art*, t. II, p. 234.

ceptibles de vérifications dans les faits, comme toute hypothèse positive. (Nous n'examinerons que plus tard s'ils sont réellement vérifiés sous la forme que leur a donnée Taine.) « Par delà ces concordances du goût instinctif, les procédés modernes de la critique viennent ajouter l'autorité de la science à l'autorité du sens commum. Un critique sait maintenant que son goût personnel n'a pas de valeur, qu'il doit faire abstraction de son tempérament, de ses inclinations, de son parti, de ses intérêts. » « Un tel travail, en nous mettant au point de vue des artistes, nous permet de mieux les comprendre, et comme il se compose d'analyses, il est, ainsi que toute opération scientifique, capable de vérification et de perfectionnement. En suivant cette méthode, nous avons pu approuver et désapprouver tel artiste, blâmer tel fragment et louer tel morceau dans la même œuvre, établir des valeurs, indiquer des progrès et des déviations, reconnaître des floraisons et des dégénérescences, non pas arbitrairement, mais d'après une règle commune[1]. »

Si enfin nous redescendons des jugements normatifs aux faits et aux explications théoriques qui en sont la base, nous voyons les prétentions scientifiques de Taine se préciser davantage encore, Entre la botanique, ou même la mécanique, et la

1. *Ibid.*, p. 235-6.

science de l'art, il n'y a qu'une différence dans les degrés de complexité et de précision des formules employées pour désigner et mesurer les « forces » en jeu, qui sont ici les énergies physiques ou physiologiques, et là le milieu, la race et le moment, ces autres formes de l'énergie universelle.

« Il n'y a ici comme partout qu'un problème de mécanique : l'effet total est un composé déterminé tout entier par la grandeur et la direction des forces qui le produisent. La seule différence qui sépare ces problèmes moraux des problèmes physiques, c'est que les directions et les grandeurs ne se laissent pas évaluer ni préciser dans les premiers comme dans les seconds. Si un besoin, une faculté est une quantité capable de degrés ainsi qu'une pression ou un poids, cette quantité n'est pas mesurable comme celle d'une pression ou d'un poids. Nous ne pouvons la fixer dans une formule exacte ou approximative ; nous ne pouvons avoir et donner, à propos d'elle, qu'une impression littéraire ; nous sommes réduits à noter et citer les faits saillants par lesquels elle se manifeste, et qui indiquent, à peu près, grossièrement, vers quelle hauteur de l'échelle il faut la ranger. Mais quoique les moyens de notation ne soient pas les mêmes dans les sciences morales que dans les sciences physiques, néanmoins, comme dans les deux la matière est la même et se compose également de forces, de directions et de grandeurs, on peut dire que dans les

unes et dans les autres l'effet final se produit d'après la même règle[1]. »

Taine ne refuse même pas à sa méthode la plus périlleuse des vérifications : la prévision. « Nous pouvons affirmer avec certitude que les créations inconnues vers lesquelles le courant des siècles nous entraîne, seront suscitées et réglées tout entières par les trois forces primordiales ; que si ces forces pouvaient être mesurées et chiffrées, on en déduirait comme d'une formule les propriétés de la civilisation future, et que si, malgré la grossièreté visible de nos notations et l'inexactitude foncière de nos mesures, nous voulons aujourd'hui nous former quelque idée de nos destinées générales, c'est sur l'examen de ces forces qu'il faut fonder nos prévisions. Car nous parcourons en les énumérant le cercle complet des puissances agissantes, et lorsque nous avons considéré la race, le milieu, le moment, c'est-à-dire le ressort du dedans, la pression du dehors et l'impulsion déjà acquise, nous avons épuisé non seulement toutes les causes réelles, mais encore toutes les causes possibles du mouvement[2]. »

L'œuvre esthétique de Taine est, du moins en intention, une méthode appuyée sur des exemples. Elle n'est pas un système clos, constitué et fermé une fois pour toutes. Ce n'est pas une œuvre per-

1. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, t. I, Préface, p. XXXI.

2. *Ibid.*, p. XXXIII.



sonnelle et achevée par un homme, c'est un moyen de travail; non une propriété bornée, mais une avenue toujours ouverte. « Je n'ai point tant de prétentions que d'avoir un système, dit-il justement : j'essaie au plus de suivre une méthode[1]. »

Un tel dogmatisme, si l'on veut le bien comprendre, n'est qu'un ensemble d'hypothèses ou d'idées directrices propres à guider la recherche, et qui n'offre guère le danger de la limiter arbitrairement. Il ouvre de nouvelles voies, il n'en ferme aucune. La race, le milieu, le moment, sont trois facteurs dominants de la vie esthétique. Mais on peut en trouver d'autres, et même restreindre ceux-ci, en restant parfaitement dans l'esprit de la méthode naturaliste.

Taine lui-même a-t-il bien choisi ces trois facteurs? Cela est beaucoup plus douteux. Mais c'est une tout autre question, que nous examinerons plus tard. En principe, ce choix n'a rien d'absolument définitif. Nous connaissons par là trois des principales relativités selon lesquelles varie nécessairement ou se fixe toute valeur esthétique; mais il y en a sans doute d'autres. Ce qui reste acquis, c'est cette relativité même. Changez le milieu, l'œuvre n'a plus la même valeur; et il faut faire un effort de reconstitution mentale, de façon à l'y replacer par la pensée, pour la comprendre vérita-

1. Taine, *Essais*, 8e éd., 1900, p. VII.

blement. Shakespeare, en dehors de cet effort, n'a pas pour nous la même valeur que pour le public anglais du XVI[e] siècle : mais un effort intelligent lui rendra, même pour nous, à travers le temps, les milieux et les races, cette même valeur, qui est, si l'on veut, la vraie ou la plus vraie ; car toutes les opinions ont quelque droit à être, et à persévérer dans l'être.

Le service considérable que Taine a rendu à la critique et à l'esthétique, c'est de lui faire mieux comprendre quel doit être le rôle légitime des hypothèses et des idées générales en elle, comme en toute science. Et, n'eût-il rendu que celui-là, son œuvre n'eût pas été vaine. Lui reprochera-t-on d'avoir, par contre, discrédité ce rôle légitime en proposant, pour sa part, maintes généralisations mal fondées, maintes suppositions prématurées ? Mais cela encore, en toute science, est utile au progrès : les grandes hypothèses, même inexactes, sont toujours fécondes : voyez celles de Laplace ou de Darwin ! En fait, la réfutation de Taine a suscité un mouvement d'idées cent fois plus vivant que n'eût été l'adhésion passive à n'importe quelle autre formule plus juste ; et il n'eût pas existé sans ses erreurs. — Et puis, en matière de philosophie de l'art, que celui qui n'a jamais péché lui jette la première critique !

Mais le dogmatisme de Taine, précisément parce

qu'il veut être scientifique, ne devient-il pas incapable d'atteindre le véritable objet de la critique, à savoir l'individualité qu'une *impression* fugitive trahit seule ?

Nous avons vu que Taine explique les conditions générales inductivement et par le dehors ; les faits individuels déductivement et par le dedans.

On a cent fois répété que sa méthode est une psychologie des peuples, ou tout au moins des publics, mais non des individus, et surtout des plus originaux, des génies créateurs qui lui échappent par définition. Or comme ce sont ces derniers qui occupent surtout, ou même exclusivement, l'esthéticien, on peut dire que la méthode de Taine est sociologique, mais non esthétique; et que plus il l'approfondit, plus il tourne le dos au véritable objet qu'il devrait se proposer : les hommes ou les œuvres qui dominent les médiocrités, et qui par conséquent en diffèrent par définition ou par fonction, et ne s'en peuvent déduire.

Les partisans de la méthode naturaliste auraient beau jeu à répondre que la part de *réelle* nouveauté que contient l'œuvre des plus grands génies est peut-être moins grande qu'on ne croit vulgairement, qu'elle est faite de synthèse plus que de création, c'est-à-dire qu'elle est une combinaison originale d'éléments préexistants, plus qu'une invention de ces éléments ; et qu'en fait presque toute l'œuvre de la critique et de l'histoire modernes tend

à montrer dans les grands hommes des « profiteurs », des héritiers heureux d'une foule d'obscurs devanciers : ce qui n'enlève rien à leur valeur propre.

Et cette conviction n'est pas seulement celle des savants étrangers à l'art : elle s'impose même aux artistes les plus soucieux des droits de la personnalité. C'est ainsi que le mystique Emerson s'est demandé à propos de Shakespeare : si « la grande puissance géniale consistait à n'être pas original du tout, à être une parfaite réceptivité, à laisser le monde faire tout, et à souffrir que l'esprit de l'heure passe sans obstruction à travers la pensée? » C'est ainsi encore que pour Victor Hugo le poète est un initiateur, un « phare », il « fait son métier de flambeau » ; mais en même temps il offre « la somme des idées de son temps ».

Toutefois une synthèse est encore une originalité, et même la seule qui nous soit humainement accessible. On ne peut donc éviter par là le reproche d'échouer devant l'individualité, et il faut l'envisager plus directement.

Il a le tort de prouver trop : il s'appliquerait aussi bien à toute science, ou presque aussi bien. Où ne rencontre-t-on pas des individus? Il n'y a de réel au monde que les individus. Eux seuls sont les réalités que les sciences ont pour mission d'expliquer. Deux chiens, deux arbres, deux pierres, aussi semblables que vous pourrez les imaginer,

sont deux individus aussi différents l'un de l'autre, aussi *deux* que les deux hommes les plus individuels. Leibniz a depuis longtemps montré qu'il n'y a pas deux feuilles identiques dans une forêt. Cela empêche-t-il les sciences naturelles, leurs classifications et leurs lois générales d'être légitimes, c'est-à-dire de s'appliquer commodément aux faits concrets ? Et même, à bien prendre les choses, jusqu'aux cristaux les plus géométriquement identiques des chimistes sont parfaitement irréductibles l'un à l'autre, et profondément individuels pour qui saurait voir l'infinie complexité de toutes choses, et pour qui remonterait jusqu'à l'arrangement interne de leurs atomes. Or, en tout ordre de réalités, comment un individu quelconque serait-il autre chose qu'un point de croisement de lois générales, une convergence particulière de forces qui peuvent toujours se retrouver isolées ailleurs ?

En dehors de cette supposition, il ne nous reste que le perpétuel appel à l'inconnaissable et à l'intuition irrationnelle des mystiques. Ce schéma est le seul moyen que nous ayons, en tout ordre de connaissance, pour exprimer les individualités ; et, quant à y renoncer, c'est renoncer véritablement, avec la critique ou l'esthétique, à toutes les sciences : car toutes ne sont qu'une représentation hypothétique et approximative des seules réalités, qui sont les individus.

De cette séparation excessive entre la science

et la critique il ne faut pas dire qu'elle cessera lorsque les savants se feront une plus juste idée de la critique ; mais en vérité lorsque les critiques se feront une idée moins superstitieuse de la science.

Or tout ce qui est organisé dans la nature, c'est-à-dire tout ce qui vit, suppose un principe d'unité et de hiérarchie dans ses différents caractères : ce qui rend possible une déduction des uns par les autres à qui possède le principe général de cette hiérarchie. C'est ce que font tous les jours les naturalistes. Taine n'a pas eu tout à fait tort d'estimer que cette méthode s'applique mieux encore aux grands hommes qu'à l'individu moyen : parce que leur supériorité vient en grande partie de l'organisation et de la convergence supérieure de leurs forces morales : donc de la puissance de leurs caractères dominateurs. On ne peut lui contester sérieusement que la simplification excessive qu'il impose, pour la clarté et l'élégance de l'exposition, aux facultés dominantes de ses grands hommes : un caractère ne tient jamais tout entier dans une formule ; et surtout certains caractères exceptionnellement riches, qui ne sont pas toujours par nécessité exceptionnellement harmonieux.

Mais cela, c'est un artifice d'écrivain ; mieux, si l'on veut : de professeur ; pis encore, de normalien ! Ce procédé nous a valu maint tableau très brillant et très net, qui, présenté dans une confusion plus

réelle, eût porté beaucoup moins. Mais c'est un procédé, non une méthode. Et discuter le moyen d'exposition ce n'est pas ruiner le système.

De ce reproche il reste donc que Taine n'a nullement exclu de son esthétique l'individualité ; qu'il a tenté de l'expliquer comme toutes les sciences le font, et de la seule façon humainement possible : en l'analysant ; mais qu'il a conçu cette façon un peu étroitement ; et la faute en est à un scrupule non de savant, mais d'écrivain ; non à sa *méthode*, mais à sa *manière*.

Enfin il faut laisser de côté la misérable querelle que l'on cherche d'ordinaire à Taine au nom de la liberté humaine, que, dit-on, son déterminisme ne respecte pas. Et certes il aurait raison de ne pas la respecter, si on la définit « l'absence de lois » : car alors elle ne serait, en effet, pas respectable. La véritable liberté ne consiste point à n'avoir pas de lois, mais à n'obéir qu'à des lois *intérieures*. Et les lois de nos actions ne nous sont vraiment intérieures, c'est-à-dire personnelles, que lorsque « nous sommes quelqu'un », c'est-à-dire quand notre caractère obéit à cette logique interne qui en fait réellement « un théorème qui marche », et non une pure série de caprices à la merci de tous les accidents extérieurs. Or c'est précisément la juste proportion de cette autonomie relative et de l'influence du milieu extérieur, qui mesure le degré toujours variable de notre liberté ; et les deux

méthodes successives de Taine la mettent remarquablement en relief, en montrant le haut degré qu'elle n'atteint que chez les hommes vraiment grands, c'est-à-dire à la fois représentatifs et personnels, riches d'éléments empruntés peut-être, mais soumis à l'harmonie et à l'unité d'une puissante synthèse personnelle.

II. — Le dogmatisme évolutionniste de Brunetière et l'esprit scientifique contemporain.

C'est la méthode critique de Brunetière qui approche peut-être du plus près l'idéal du dogmatisme relativiste. Son principe fondamental, c'est que toute explication consiste avant tout à classer les faits. « La fin finale de toute science au monde est de classer ». — « De confuse et de vague en devenant *systématique* ; de *systématique* en devenant *naturelle*, et de *naturelle* en devenant *généalogique*, la classification, toute seule, par son progrès même, a bouleversé les sciences de la nature et de la vie. Il en sera quelque jour ainsi, il en est ainsi dès à présent, de la critique. »[1]

On voit que « pour n'être pas une *science*, la critique n'en a pas moins ses *méthodes* ». Et l'on conviendra que la nuance est importante, certes, mais n'est qu'une nuance. La critique n'a donc qu'à suivre le courant des sciences modernes.

1. F. Brunetière, *L'Évolution des Genres*, p. 31.

Taine a calqué la sienne sur les procédés de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire. Brunetière copie jusqu'au détail Darwin et Hæckel. La classification de l'esthétique moderne sera, comme celle des sciences naturelles contemporaines, évolutionniste[1].

Brunetière aime à répéter, sous diverses formes, que si Taine a été le Cuvier de la critique d'art, il veut en être le Darwin : en quoi il faisait quelque peu tort à son maître, dont l'idée d'adaptation et d'évolution imprègne toute l'œuvre.

L'*évolution* n'est pas forcément un *progrès :* ces deux notions s'opposent comme l'absolu au relatif, et en cela Brunetière est foncièrement relativiste. C'est dans l'art surtout que la régression est fréquente : les imitateurs d'un grand génie sont de petits talents, le successeur est plus souvent un inférieur qu'un supérieur[2].

Tout au monde est relatif : voilà ce que proclame énergiquement ce critique, dont on a trouvé les jugements si absolus, — faute de bien comprendre que l'absolu n'est pratiquement qu'un très grand nombre de relativités accumulées. « Une œuvre d'art n'est ce qu'elle est, n'achève de l'être, ne l'est pleinement et décidément qu'autant qu'on la

1. F. Brunetière, *L'Evolution des Genres*, p. 30 ; 18 ; 278.

2. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, 1893, t. II, p. 287 et suiv. — *Études sur la littérature française*, Série VI : *La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature*, 1898, p. 24 et suiv.

compare elle-même avec une autre. *Zaïre* serait une belle tragédie si *Bajazet* n'existait pas; et nous lirions sans doute avec avidité le *Doyen de Killerine* ou *Cleveland*, si nous ne connaissions pas les romans de George Sand et de Balzac ».

Pour mesurer leur valeur on nous parle de l'originalité des grands hommes, qu'on dit irréductible. Mais elle n'est que leur place personnelle dans l'évolution. L'originalité d'un écrivain, dit Brunetière, ne se définit pas par rapport à lui, ce qui impliquerait contradiction ; ni par rapport à moi, qui ne suis sans doute pas plus original que lui ; mais par rapport à ses devanciers, « lesquels sont dans l'histoire ; et par rapport à ce qu'ils ont eux-mêmes fait des lois de leur genre, ce qui est également dans l'histoire[1] ».

Elle se définit même encore, outre le passé et le présent, par l'avenir de ce genre, ce qui, bien entendu, n'a de portée positive que pour les œuvres d'autrefois. « Une certaine connaissance du *Cid* et de *Polyeucte* fait donc ainsi partie de la définition même d'*Andromaque* ou de *Phèdre*, et cette définition à son tour a besoin d'être complétée par quelque connaissance de *Zaïre* et de *Mérope*. » Ainsi la valeur de toute œuvre est essentiellement relative à son passé, à son présent et même à son avenir ! Brunetière appuie ce relativisme décidé

1. Brunetière, *La critique impressionniste*, Revue des Deux Mondes, 1er janvier 1891, p. 217, 219.

sur l'autorité de Pascal, de Comte et de Kant, dont il se refuse à ignorer les œuvres, ces « chasses gardées » des philosophes professionnels. Il est donc en droit d'ajouter, non sans amertume : « N'était-il pas juste après cela, qu'ayant travaillé depuis vingt ans à faire pénétrer dans la critique et dans l'histoire littéraire le sentiment de cette « relativité de la connaissance », on me reprochât l'étroitesse de mon « dogmatisme » [1] ?

Que Brunetière ait souvent, dans la pratique, oublié ce sage relativisme, il est bien possible. Mais cela n'empêche pas ce relativisme d'être fort sage en principe. Retenons donc l'intention, qui est excellente : il y a une évolution, en partie interne, de l'art ; une classification naturelle des œuvres ou des genres peut et doit en être l'expression.

Il ne reste plus qu'à retrouver dans l'évolution de chaque art ou de chaque genre les principaux facteurs familiers à Darwin. C'est ici que Brunetière s'est livré à un décalque minutieux, parfois même puéril : différenciation, fixation, modification, transformation des genres, concurrence vitale, persistance du plus apte, sélection naturelle, rôle des variations utiles et accidentelles ou des individualités : nulle pièce n'y manque [2].

Veut-on un exemple de l'évolution d'un art à

1. Brunetière, *L'Art et la Morale*, 1898, p. 93 ; 95, note.
2. *Évolution des Genres*, p. 11-12, etc.

travers ses divers styles? La peinture moderne a été d'abord *religieuse*, jusqu'à la fin du Moyen Age; *mythologique* à la Renaissance; puis *historique;* de cet état s'est détachée successivement la peinture de *portraits*, puis de *genre*, enfin l'art des *animaliers*, le *paysage*, la *nature morte*. Chacun de ces genres est le démembrement et le développement des précédents, en vertu d'une succession, ou mieux d'une génération, c'est-à-dire d'un lien plus continu, plus interne, et qui ne semble pas pouvoir être fortuit.

Voici maintenant l'évolution plus restreinte d'un genre. Le *roman* français est né des *épopées* ou *chansons de geste*, d'où sortent (ainsi que d'autre part les *mémoires* et l'*histoire*) les *romans d'aventures*, comme le cycle merveilleux de la Table Ronde, le *roman épique* et à demi *historique* du début du XVII[e] siècle, puis le *roman de mœurs* : mœurs *générales* d'abord; plus tard mœurs *intimes;* plus récemment mœurs *exotiques*.

L'évolution aujourd'hui éteinte de la tragédie française du XVI[e] au XIX[e] siècle nous montrerait, en un cycle fermé, *la façon dont un genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline et enfin meurt*.

La brusque floraison du lyrisme, en apparence spontanée et non préparée, et comme à l'état adulte dès sa naissance, n'est en réalité, chez nos romantiques, qu'un héritage de l'éloquence de la chaire au XVII[e] siècle; elle montre *comment un*

genre se transforme en un autre. Ce miracle apparent n'est que la réapparition à la surface d'un courant d'idées ou de sentiments collectifs, resté quelque temps souterrain. L'histoire du roman enseigne « *comment*, quand le temps en est venu, *un genre se forme des débris de plusieurs autres*[1] ».

Ici se pose un problème capital : car la possibilité même de la méthode en dépend. Quel rôle joue, dans l'évolution, la personnalité de chaque grand homme ?

L'individualité des artistes, répond Brunetière, n'est elle-même qu'un moyen de réalisation, une partie intégrante des lois intérieures et extérieures de l'évolution des genres. Elle est l'accident utile, la variation favorable admise par Darwin à l'origine de toute phase de l'évolution [2]. (On ajouterait aujourd'hui, avec De Vries et tant d'autres, la « mutation » créatrice.)

De là découlent deux effets très différents. Par exemple la réforme de Malherbe dépasse de beaucoup sa personnalité assez médiocre. C'est pourquoi les conditions du milieu l'emportèrent au XVIIe siècle : le lyrisme se transforma en éloquence. Au contraire, plus tard, avec le génie authentique de Rousseau, l'éloquence se transforma en lyrisme

1. *Ibid.*, p. 2, 5, 13 et suiv.

2. Voir : *Évolution des genres*, p. 22 : — *Évolution de la poésie lyrique*, t. I, p. 67 ; — *Études critiques*, Série VI, p. 18, etc.

avant l'époque normale, qui devait être le romantisme.

Mais le principe reste le même sous ces deux formes. « A lui tout seul, le talent ne saurait suffire, et les genres l'emploient à leurs fins, bien plus qu'il ne les fait, lui, servir ou concourir aux siennes. Il est des temps d'être lyrique ; et il y en a de l'être moins, ou quelquefois de ne l'être plus[1]. »

L'*individualité* n'est donc qu'un des éléments « modificateurs des genres », à côté de la *race*, entité confuse et de valeur contestable, et du *milieu* ou des conditions géographiques ou climatologiques, sociales et historiques. Elle n'est pas contraire à l'évolution, elle en est précisément un des éléments.

Les adversaires de la classification, de l'évolution et de la méthode en général opposent à cette doctrine deux grands reproches : c'est d'abord de nier l'individualité des artistes, mais au contraire elle l'affirme ; c'est encore de rendre impossible tout jugement de valeur, mais en vérité elle seule le fonde solidement.

Pour un critique qui ne prend pas pour objectif les principes internes de l'évolution esthétique, mais seulement ses conditions extérieures, tous les individus, tous les milieux se valent, puisque leur étude n'a d'autre objet qu'eux-mêmes. Au con-

1. *Études critiques*, Série V, p. 1-3 ; 38-9.

traire, l'évolutionnisme élimine par méthode les individus peu significatifs d'un « moment » de l'évolution, c'est-à-dire peu originaux. « Par un détour tout à fait inattendu, une méthode qu'on accusait de méconnaître les droits de l'originalité, aboutit précisément à ne retenir, pour s'en occuper, que les esprits vraiment originaux. »

Le reproche auquel on tient plus réellement, c'est celui « de communiquer au jugement critique une valeur « impersonnelle », et, comme on dit, vraiment « objective ». Ce que l'on craint, ce n'est point que justice ne soit pas rendue à la personnalité de Racine ou de Corneille (ce dont on n'a guère souci) ; — mais que la part de la personnalité du critique soit restreinte (ce qui est une prétention beaucoup moins respectacle); que la critique ne consiste plus à opposer l'individualité du critique à celle de son auteur, pour le plaisir de sacrifier, naturellement, la dernière ; qu'il se forme enfin sur les œuvres, « pour des raisons étrangères à la fantaisie du critique, une façon de penser définitive, dont on ne se puisse écarter désormais sans faire preuve d'incompétence, de légèreté, d'ignorance, — et de moins d'originalité que d'envie d'en avoir »[1].

En conséquence, l'appréciation de l'art ne doit pas être remise aux seuls artistes, ni même aux seuls critiques, trop compétents, pour ainsi dire,

1. Brunetière, *Études critiques*, Série VI, p. 31-2.

et trop amoureux de la forme aux dépens du fond; mais pas davantage aux caprices du seul « goût individuel » : « il n'y aurait rien de plus funeste, si ce n'est de la remettre aux « dames » et aux gens du monde », comme firent les mondaines précieuses au XVIIe siècle, ou les « modernes » au XVIIIe. « Renoncer à la critique, insiste Brunetière sans galanterie, c'est livrer l'art et la littérature, je ne veux pas dire aux bêtes, quoique j'aie grand tort de ne pas le dire... »[1]

Sans doute, selon un tel dogmatisme chacun gardera toujours le droit d'aimer à part soi ce qui lui plaît. « Mais le public apprendra peut-être à distinguer entre ses plaisirs; et distinguer entre nos plaisirs, nous en faire nous-mêmes les juges, pour les condamner au besoin, c'est le principe de la dignité personnelle, c'est le principe de l'esthétique, c'est le principe aussi de la morale. »[2]

Si les principes de ce jugement sont bien spécifiques à l'art, et si l'idée d'évolution s'applique autant au développement des principes de la critique qu'à celui des œuvres elles-mêmes, ce qu'à vrai dire Brunetière n'admet pas assez, rien de si scientifique et de si esthétique à la fois.

« Mes goûts personnels, précise Brunetière avec la plus grande énergie, ne sont de rien dans mes

1. *Évolution des Genres*, p. 126, 130.
2. *Études critiques*, VI, p. 35.

jugements... Vivants ou morts, *j'en louerai par-dessus les nues, qu'au fond je n'aime guère ;* comme au contraire *j'en critiquerai vivement*, *dont je fais moi-même mes délices.* N'est-ce pas aussi bien ce qui nous arrive tous les jours, Messieurs ? Ne distinguez-vous pas entre vos plaisirs ? Ne savez-vous pas qu'il y en a de plus nobles ou de plus sains que d'autres ? La vivacité en mesure-t-elle la qualité ?... Pourquoi, si j'ai le malheur — car s'en serait un, — de préférer Regnard à Molière, pour mon goût, et de m'amuser davantage au *Légataire* qu'au *Misanthrope*, pourquoi cela m'empêcherait-il de reconnaître et de proclamer la supériorité de Molière sur Regnard ? *Jouir est une chose, mais juger en est une autre*[1] .»

De même, il est exact que l'on peut comprendre à la fois ou tour à tour les romantiques et les classiques ; mais non, malgré Émile Deschanel, « par les mêmes principes ». Et l'on peut comprendre également l'architecture grecque, chef-d'œuvre de pondération heureuse, et la gothique, ce défi paradoxal porté aux lois de la pesanteur ; même « il faut s'exercer à les comprendre, à nous donner le sens de celle des deux que nous n'aimons pas ». « Mais on ne peut pas également les aimer, également les sentir, également en jouir[2] ».

1. *Évolution de la poésie lyrique*, t. I, 1893, p. 24-5.

2. *Évolution des Genres*, p. 197. — Voir *Études critiques*, Série III, p. 320-1.

Ainsi dogmatisme, mais relativiste plus qu'éclectique, et surtout plus que dilettante ou individualiste : telle serait la formule du système.

Brunetière reprend donc sérieusement à son compte la mission que s'attribuait parfois Sainte-Beuve : définir les « familles d'esprits ». Seulement il entend par là tout autre chose qu'un procédé littéraire d'exposition ou une métaphore. Il y a pour lui des espèces et des genres strictement subordonnés selon des principes spécifiques ; et c'est là en même temps son critérium de la valeur. Son esthétique est éminemment une *esthétique comparée*, comme l'anatomie ou la philologie modernes sont essentiellement des sciences comparatives.

Sa classification n'est pas seulement un jeu de concepts ; elle exprime une genèse historique. S'il n'existait au monde, disait Agassiz, qu'un seul « homard américain » (on pourrait même dire, par paradoxe, *aucun*), le type qu'il représente n'en aurait ni plus ni moins son rôle et sa place exacte parmi tous les autres groupes inférieurs ou supérieurs à lui, que si l'on en connaissait des milliers ou des millions d'exemplaires. De même, un Shakespeare, un Michel-Ange sont « une famille d'esprit peut-être à eux tout seuls ». Ce n'est pas leur personne, c'est leur place ou leur fonction dans l'évolution, qui doit surtout nous intéresser[1].

1. *Évolution des genres*, p. 30 ; 198-9.

Or, une classification naturelle est par elle-même un jugement implicite. « Quiconque dira qu'on peut, si l'on veut, préférer la comédie de Regnard à celle de Molière, — ce sera comme s'il disait qu'il n'y a pas de raison de placer un être vivant au-dessous ou au-dessus d'un autre dans l'échelle animale, et, *avec le fondement de la critique objective, il renversera, du même coup, celui de l'histoire naturelle*. Un genre littéraire n'est, en effet, supérieur à un autre ; et, dans un même genre, drame, ode ou roman, une œuvre n'est plus voisine ou plus éloignée de la perfection de son genre, que par des raisons analogues à celles qui élèvent dans la hiérarchie des organismes les vertébrés au-dessus des mollusques, par exemple, et parmi les vertébrés, le chat ou le chien au-dessus de l'ornithorynque. »

Telle est la vraie manière d'entendre « la relativité de la connaissance ». Les lois, en toute chose, ne sont que des rapports ; en nier la légitimité dans l'esthétique, c'est ruiner leur légitimité en tout ordre de choses, et pour les mêmes raisons. « Nier la possibilité de la critique objective, c'est nier la possibilité d'une science quelconque. S'il n'y a pas de critique objective, il n'y a pas non plus d'histoire naturelle, ni de chimie, ni de physique objectives[1] ».

On ne saurait souhaiter meilleure formule pour

1. F. Brunetière, *La Critique impressionniste*, Revue des Deux Mondes, 1er janvier 1891, p. 219-220.

caractériser l'état et de la science et de l'esthétique actuelles.

Une démarche essentielle reste commune à la méthode de Taine et de Brunetière : c'est le passage de la conception absolue à une conception relativiste du dogmatisme ou de la science de l'art. Le jugement esthétique ne consiste plus, pour ces critiques, à poser des rapports *entre l'œuvre donnée et un idéal* « absolu, vague et complaisant »; mais *entre cette œuvre et d'autres œuvres, ou d'autres faits* de conscience (de conscience esthétique) passés et présents. En toute matière, l'évolution nous découvre parfois son point de départ, jamais son point d'arrivée ; elle nous rattache à la terre plus qu'au ciel, où nous nous complaisons à croire qu'elle tend. Et toute méthode évolutive admet des rapports entre des faits positifs ; jamais entre des faits et un absolu, — cette contradiction dans les termes, puisque l'absolu ne saurait être mis en rapports avec rien sans cesser d'être ce qu'il est.

Parti d'une conception toute scientifique de la méthode historique, — qui depuis Laharpe, le premier qui s'y essaya, jusqu'à Sainte-Beuve, n'était guère qu'une description, — Brunetière a toujours prétendu, comme Taine, en tirer directement des jugements de valeur. Mais la grande différence qui le sépare de son maître, c'est que, au rebours de celui-ci, leur principe lui paraît

devoir être tout interne et spécifique, comme cette évolution elle-même; et s'il n'aboutit que trop souvent, comme nous le verrons, à la juger du dehors, par des raisons anesthétiques, au nom de la morale ou de l'utilité sociale, c'est par dérogation à la logique immanente de sa propre méthode.

Cette conception remarquable n'est donc pas sans défauts : elle a tous ceux du caractère combatif, despotique et intransigeant de son auteur. Ils lui donnent cet aspect rébarbatif ou pédant, et cette attitude de raideur archaïque, qui ont souvent rebuté plus d'un lecteur.

Sa conception psychologique implique dans le jugement esthétique une séparation excessive entre la faculté de comprendre ou de juger, et celle de sentir ou de se plaire : c'est un dualisme de la sensibilité et de l'intelligence, qui a fait son temps. Taine avait mieux compris que chacune de ces facultés pénètre l'autre, et n'en est pour ainsi dire qu'une phase nécessaire; ce qui n'empêche pas d'établir entre elles toutes les différences de degrés que l'on voudra : en sorte que leur dualité, pour être plus relative, n'en est pas moins réelle.

Sa conception sociologique de l'évolution collective des arts reste à mi-chemin; car elle suspend, au-dessus de cette perpétuelle variation des principes absolus et immuables, qui la jugent. A ce compte, il faudrait admettre que les formes de l'art

sont en perpétuel changement, mais que leur critique reste immuable. L'épopée ou la tragédie sont des genres éteints ; mais leur valeur a été, est et sera toujours la même. Taine avait mieux compris que cette valeur même varie avec le milieu qui la fixe ; et que si l'on veut reconstituer celle que l'on peut appeler la plus vraie, c'est-à-dire la valeur de l'œuvre pour son auteur et ses contemporains, il faut faire un puissant effort de reconstitution qui la replace dans ce milieu. Toutes les autres valeurs que nous attribuerions à l'œuvre dans l'absolu sont d'autant plus individuelles, et en vérité plus impressionnistes, qu'elles se prétendent plus absolues, c'est-à-dire plus dégagées de toutes leurs conditions concrètes d'existence. A lire Brunetière, au contraire, on se persuade que les principes de l'art varient à chaque génération ; mais que seuls dans l'évolution universelle, les principes du goût (le *bon* goût, le goût *absolu*) ne varient jamais.

Mais comme la critique normative n'est, à la bien prendre, qu'une notation et une justification des valeurs, et que le seul *fait esthétique*, la seule donnée expérimentale dont elle ait à faire état, ce sont précisément les valeurs d'art, inséparables de toute idée d'art elle-même, on ne voit pas bien comment l'un de ces faits ne varierait pas au même titre que l'autre.

Le dogmatisme de Brunetière n'est donc qu'à

demi-relativiste : il l'est pour les formes de l'art, non pour les principes de la critique. Et sans doute, il y a des éléments permanents et des faits généraux, communs à toutes les phases de l'évolution, et il est bon de les relever comme les autres. Mais il n'y en a ni plus ni moins dans l'art que dans la critique de l'art.

Ce dogmatisme est encore insuffisamment relativiste par sa conception de la science. Brunetière considère en principe les genres littéraires à la façon des naturalistes, pour lesquels une espèce animale ou végétale est le produit d'un entrecroisement extrêmement complexe de lois, et ne se forme pas ou s'évanouit dès qu'elles divergent. Mais, à l'entendre, on croirait y voir plus souvent des entités scolastiques, des êtres de raison tenus pour réels, et chargés d'expliquer et de produire les faits concrets, au lieu de n'être qu'une abstraction extraite d'eux : ce qui nous ramènerait à une conception vieillotte de la science, bien loin d'en suivre le courant : il ne saurait être question d'un retard de moins de cinq ou six siècles !

Brunetière n'est donc impeccable ni comme psychologue, ni comme sociologue, ni comme logicien ou savant. Et la raison principale, c'est que sa personnalité autoritaire lui fait abandonner trop facilement, pour des raisons de polémique plus que de système, ses véritables principes relativistes. Pour certains caractères, il est dur, quand on doit

condamner un adversaire, de le condamner « relativement »...

Mais il a ouvert une voie féconde ; et c'est grâce à lui que la critique future pourra, dans son propre système, être plus logique que lui.

Son plus grand mérite est d'abord de se baser beaucoup plus souvent que Taine sur des faits très précis, sur une érudition très sûre, et de ne rappeler que de loin les constructions « en l'air », c'est-à-dire dans les nuages, que nous présentent périodiquement tant d'esthéticiens ; ensuite d'avoir clairement reconnu le caractère social des faits esthétiques, puisque les genres et les techniques sont des réalités collectives dont les lois et l'évolution interne dépassent de beaucoup les individus, qui n'en sont que les facteurs nécessaires ; et surtout d'avoir défini nettement ses préceptes dogmatiques, non plus comme un rapport entre les faits et un idéal absolu, mais entre les faits et d'autres faits, c'est-à-dire d'autres œuvres passées ou présentes.

Enfin la grande valeur du dogmatisme de Brunetière, c'est ce qu'il y a de très juste et de très moderne, bien que mêlé encore à un peu de scolastique, dans sa conception du rôle scientifique des hypothèses et des idées générales en tout ordre de connaissance.

« Il est possible, dit-il, que [la doctrine de l'évolution] ne soit pas l'expression de la vérité tout

entière ; et c'est même probable. J'accorde encore que demain, peut-être, elle soit dépossédée de sa popularité d'un moment par une autre doctrine, ou une autre hypothèse ; — quoique dans le fond je n'en croie rien. »[1] — Voilà le « doute méthodique » ou « hyperbolique » de Descartes, le « doute philosophique » de Claude Bernard, l' « hypothèse représentative » ou « symbolique » de Poincaré, en leur vrai sens et à leur vraie place. N'est-il pas réconfortant d'entendre de la bouche de Brunetière lui-même que, si elle s'en tient aux vrais termes des vrais savants, jamais la science ne fera faillite ? Et cela est vrai, même de l'esthétique !

On oppose la critique d'art à la science comme le certain à l'incertain, ou le relatif à l'absolu. C'est mal poser la question. Dans les temps modernes, si la critique d'art tend à s'élever jusqu'à la science, on peut dire encore plus justement que la science tend à s'abaisser (si l'on veut ainsi parler) jusqu'à la critique : elle se fait plus humaine. « Les sciences pures perdent quelque peu de leur rigidité revêche, et semblent s'abaisser de jour en jour jusqu'à nous. Il n'y a de science, pensait-on, que par le rapport mathématique, et ce rapport ne peut qu'être ou ne pas être. Si précises que soient les relations établies par l'histoire littéraire, il n'y aura rien de commun entre elles et une équation.

1. F. Brunetière, *Évolution des Genres*, p. 2.

Mais les savants semblent se familiariser avec les termes, en apparence contradictoires, de « lois approchées. »[1]

Prolongez ce double mouvement des sciences morales vers les sciences exactes, et des sciences exactes vers les sciences de l'humanité : elles finiront par se rejoindre : et il n'y aura plus à distinguer entre elles que la hiérarchie des degrés de complexité infinis qui sépareront toujours leurs objets mêmes.

Beaucoup d'écrivains contemporains ne se croient si éloignés d'une critique scientifique ainsi conçue, que parce qu'ils se font de la science intangible et infaillible, déposée dans les livres ou dans les laboratoires, l'idée superstitieuse, et par suite superficielle, qu'on s'en fait sur les bancs du collège, et surtout dans les classes de lettres ! La science est, comme l'esthétique, quelque chose de bien plus humain et de bien plus relatif.

Voici, par exemple, le jugement d'Émile Faguet. « Il est possible, il est probable même que la critique est, comme toutes les sciences qui s'appliquent à l'humanité, une science toujours en partie conjecturale, c'est-à-dire un savoir plutôt qu'une science, une connaissance incomplète qui est mêlée d'art et de science ; qui sait jusqu'à un certain point ; ensuite a des intuitions ; ensuite suppose ; ensuite

1. D. Mornet, *L'histoire littéraire et les sciences de la nature*, Revue universitaire, 15 décembre 1909, p. 409.

imagine ; et enfin est destinée à se rapprocher toujours de la science sans l'atteindre jamais[1]. »

Tous les littérateurs peu versés dans la logique contemporaine verront là, avec l'auteur, une redoutable objection à tout dogmatisme scientifique. Mais, depuis Claude Bernard jusqu'à Poincaré, quelle meilleure définition trouverait-on de la science en général, que cette première observation des faits, qui suggère des idées directrices, intuitions, suppositions, conjectures ou hypothèses, comme on voudra les appeler, lesquelles n'ont de valeur, pour leur auteur lui-même, que si elles supportent d'être confrontées avec d'autres faits, avec le plus grand nombre possible de faits, c'est-à-dire vérifiées ?

Faguet adresse ailleurs de vives critiques au système de Taine. « Cela revient-il à dire, ajoute-t-il, qu'il n'y a pas en critique une seule méthode ?... C'est ce que nous sommes très porté à croire. — Mais alors, non seulement il n'y aurait pas de « critique scientifique », mais il n'y aurait vraiment pas de « sciences morales » ? Il est fort possible, ou du moins il faut donner au mot « science » appliqué à tout ce qui est de l'homme intellectuel et moral un autre sens, moins précis et moins régulier[2] ».

1. E. Faguet, *La Critique, — Histoire de la Langue et de la Littérature française* de Petit de Julleville, t. VIII, p. 395.

2. E. Faguet, *Politiques et Moralistes du XIX*e *siècle*, Série III, 1900, p. 274-5.

Mais quel savant ou quel logicien serait assez peu imprégné de l'esprit scientifique moderne, pour refuser à une science quelconque le droit d'user légitimement de plusieurs méthodes, et même, selon l'occasion, de toutes les méthodes tour à tour, suivant les hasards et les bonheurs de la recherche? Et qui songerait à nier que les sciences appliquées à l'homme moral sont infiniment moins rigoureuses qu'appliquées aux minéraux ou même aux tissus vivants? Mais elles n'en sont pas moins des sciences. Au fond de toutes ces répugnances, il y a des impulsions du tempérament personnel et de l'éducation du lettré, plus que des scrupules de méthode.

« Ce qu'il se refuse, a dit Faguet de lui-même avec une malicieuse modestie, c'est l'art des idées générales en littérature et « l'esprit des lois » littéraires. Il affecte de n'y pas croire, et comme presque toujours, le scepticisme n'est sans doute ici que l'aveu un peu impertinent d'une impuissance. »[1]

Oui, sans doute, les plus profondes divergences qui séparent les grands critiques contemporains sont très analogues à celles qui distinguent entre eux tous les grands mathématiciens et tous les grands historiens ou médecins, tous les esprits originaux dans toutes les sciences. Rien n'est si

1. E. Faguet, *La Critique*, ouvrage cité, p. 420.

profondément personnel, si parfaitement différent et caractéristique, disent les connaisseurs, qu'une démonstration d'un Gauss, d'un Riemann ou d'un Poincaré ; à plus forte raison le diagnostic d'un Laënnec, d'un Bretonneau ou d'un Trousseau ; nous ajouterons : celui d'un Lemaître, d'un Faguet ou d'un Lanson. Mais les divergences inévitables des tempéraments n'altèrent point l'identité foncière de la pensée, qui est une.

Nos critiques d'art s'en convaincront lorsqu'ils cesseront de croire que deux esprits de mathématiciens ou de chimistes sont aussi identiques que deux équations ou deux échantillons d'un même corps simple : lorsqu'ils comprendront qu'il y a autant de façons de concevoir un problème algébrique ou une expérience de physiologie, qu'il y a d'esprits pour les penser ; et que reconnaître ce fait ce n'est pas nier la science, mais observer au contraire sa véritable vie.

Et, en définitive, ce qui sépare aujourd'hui le plus profondément la critique et l'esthétique de la science, ce n'est pas les fausses idées que les savants se font de la critique ; c'est bien plutôt l'idée superstitieuse et surannée que les critiques se font de la science.

CHAPITRE III

LE DOGMATISME RELATIVISTE DE L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

L'œuvre du dogmatisme est comme le cabinet d'un architecte, sobre, élégant ou sévère selon le caractère du maître, mais toujours orné, confortable, et le plus souvent spacieux et riche. On y rêve à loisir et on y esquisse de fort beaux projets ; parfois même on daigne en tracer les plans jusqu'au détail, sur un papier de choix, et de couleurs plus belles que nature ; mais ce n'est jamais là qu'on les exécute. Il nous faut maintenant prendre la même œuvre par un autre biais, et pénétrer dans le chantier des maçons. Il n'est ni confortable ni élégant, mais bien étroit et mesquin, encombré de matériaux mal dégrossis, sale, hérissé de palissades provisoires et d'échafaudages qui bornent la vue et les mouvements en tous sens. On y rêve peu, mais on y travaille. On y réalise lentement, pierre par pierre, en gâchant de-ci de-là beaucoup de besogne, le plan grandiose de l'architecte, ou du moins ce qui peut raisonnablement être exécuté de lui.

Ce chantier de travail, c'est l'esthétique expérimentale. Cultivée surtout en Angleterre, en Amérique et en Allemagne où elle est née, cette curieuse branche de la science moderne mériterait d'être mieux connue en France[1].

I. — Le principe de la méthode.

L'esthétique expérimentale est la forme du dogmatisme moderne la plus jeune, la plus humble et pourtant la plus riche d'avenir. Elle est essentiellement dogmatique; car elle ne se donne d'autres buts que d'arriver à des lois. Mais ce dogmatisme est essentiellement relativiste ; car l'expérimentation esthétique qui porte sur un certain nombre de sujets interrogés, ne vaut que pour ces sujets, et ne peut être généralisée à d'autres que sous bénéfice de vérification, et avec tous les risques, et aussi toutes les garanties, qu'offre chaque hypothèse scientifique dans tous les domaines possibles.

Bien plus, dans ce problème de la généralisation des valeurs, l'expérimentation esthétique est une consécration à la fois de l'impressionnisme et du dogmatisme : car les généralités auxquelles elle aboutit ne sont pour elle qu'une somme de faits individuels ; c'est d'impressions aussi personnelles

1. Voir, pour plus de détails sur toute cette question : Ch. Lalo, *L'Esthétique expérimentale contemporaine*, 1908.

qu'on le voudra, à la seule condition qu'elles se présentent authentiquement comme des jugements de valeurs esthétiques, qu'elle espère faire jaillir une loi, sinon universelle, du moins nécessaire dans le groupe observé, ou dans tout autre groupe semblable qui se retrouverait, si possible, à peu près dans les mêmes conditions.

L'objet essentiel de la méthode, c'est donc de former cette somme d'impressions subjectives, que le dogmatisme absolu dédaigne de dresser, et que les dogmatistes plus modérés supposent réalisée confusément sous le nom de goût, de bon sens, de consentement commun, ou d'opinion établie et définitive dans l'humanité ; qu'enfin les impressionnistes constatent aussi, mais en la raillant comme une tradition ou une routine grossière et peu respectable. Les adeptes de l'expérimentation esthétique ne raillent ni ne respectent : ils s'occupent à constater méthodiquement ces faits spéciaux à l'esthétique, qu'on appelle des jugements de valeur. En formant patiemment leur somme, ils espèrent dépasser le scepticisme paresseux des uns, et déterminer par approximation le prétendu absolu des autres, qui ne serait que la limite jamais atteinte dont ils peuvent s'approcher toujours. Car l'absolu n'est pour eux qu'un nombre indéfiniment croissant de nouvelles relativités, de même qu'une valeur ne peut être dite objective que lorsqu'elle représente une somme de valeurs dont chacune,

prise à part, n'existant que dans une conscience, est évidemment subjective par définition.

Ces principes sont difficilement contestables; car l'idéalisme des grands philosophes modernes nous a dès longtemps démontré qu'il n'y a pas de « choses en soi », à plus forte raison pas de « valeurs en soi » ; et la science moderne, que toute loi n'est jamais qu'un système de relations entre des faits et leurs conditions nécessaires.

Ces principes admis, il ne reste donc plus qu'à former cette somme d'opinions individuelles.

C'est ici que commence le scandale. Car une somme est un chiffre. Et un chiffre est une atteinte au caractère sacré de la beauté. Mesurer, c'est avilir ; calculer c'est déprécier les mystères. Qu'est-ce qu'une esthétique sans mystères, sinon un sacrilège dans l'art? On supporte encore le pédant vieillot qui menace de sa férule au nom des sacrés principes, parce qu'on peut rire et de la férule et des principes : c'est un impuissant et un ridicule. Mais quand il abandonne toute arme, et se borne à classer les valeurs avec impartialité en les cotant imperturbablement de 0 à 20, cela n'est pas même risible : car il ne menace plus, il ne s'impose pas au nom d'une autorité contestable et contestée : il se contente de déranger désagréablement nos habitudes et d'être encombrant ; ce qui est beaucoup plus insupportable. Au pédant désarmé il reste l'ennui, qui est une arme épouvantable.

Or quoi de plus ennuyeux que des statistiques?

Il faut pourtant en venir là, et constater en définitive que le vrai moyen pour tirer de l'impressionnisme ses dernières conséquences et les meilleures, c'est-à-dire celles qui le dépassent, c'est de reconnaître qu'on ne peut légitimement attribuer une valeur humaine à un jugement esthétique, que s'il exprime effectivement une valeur dans la conscience esthétique d'une parcelle quelconque de l'humanité; si l'on peut dire et décrire laquelle, et en vertu de quelles conditions. Et si toute précision amène à des chiffres, soit : nous pousserons jusqu'aux chiffres. Il n'est jamais ridicule d'aller, même contre les préjugés communs, jusqu'au bout de sa pensée.

II. — Les analyses à demi-abstraites.

Le fondateur de l'esthétique expérimentale, qui fut aussi le créateur de la psycho-physique, Fechner, aborde en principe la même tâche que tout dogmatisme relativiste : la recherche de lois ou rapports nécessaires entre les faits esthétiques; nécessité interne, dont la généralité des rapports observés est en fait le signe le plus apparent. Mais s'il entame la même besogne que beaucoup de critiques d'art, c'est par une extrémité tout opposée. Sa méthode est essentiellement analytique : c'est donc par les faits les plus simples et les plus élémentaires discernés par l'analyse, que débutera son

« esthétique d'en bas », quitte à s'élever peu à peu, quand la synthèse sera possible, des composants aux composés, du simple au complexe, de l'abstrait au concret.

C'est ainsi que les premiers objets esthétiques soumis à l'expérimentation ont été naturellement les intervalles des sons, les accords musicaux, les consonances ou dissonances dans la mélodie ou l'harmonie, les rythmes simples ou composés, réguliers ou irréguliers, auditifs ou musculaires ; les données et les lois récentes de la phonétique expérimentale, ou bien les combinaisons, harmonies et contrastes des diverses couleurs entre elles, et les proportions des formes simples les plus agréables. Ce sont bien là les principaux éléments de toute beauté plus complexe : c'est à eux que s'adresse naturellement l'expérimentateur, comme le chimiste qui étudie un composé organique compliqué, le décompose nécessairement, dès qu'il le peut, en ses éléments simples.

La méthode générale, en ce domaine comme en toute science, c'est l'expérimentation, c'est-à-dire l'observation provoquée, au besoin modifiée et toujours guidée par des idées directrices.

Fechner a pratiqué dans cette étude trois procédés principaux, que ses successeurs n'ont pas eu à modifier beaucoup dans leur fond[1].

1. Voir surtout : G. Fechner, *Zur experimentellen Aesthetik*,

La « méthode de choix » consiste à présenter à un grand nombre de personnes des objets très simples, par exemple des rectangles, des ellipses, des croix, des lignes et des points espacés (on opérerait de même pour des consonances ou des rythmes), et à leur demander de désigner celui qu'elles préfèrent, à un point de vue bien défini : soit pour la seule proportion de ses dimensions, en mettant de côté toute autre considération, comme celle de sa couleur ou de ses usages possibles.

La « méthode de construction » consiste à demander aux sujets de l'expérience de construire eux-mêmes sur les mêmes lignes ou formes, par tâtonnements successifs, à l'aide de petits mécanismes très simples, les proportions qu'ils préfèrent.

La « méthode d'observation des objets usuels » constate ces mêmes préférences là où elles sont toutes formulées à l'avance par le goût du public : notamment dans les articles industriels dont les proportions les plus demandées sont déterminées par des motifs esthétiques plus qu'utilitaires : ainsi le format d'un livre, d'une carte de visite, les contours d'une arabesque ornementale ou d'une porte de palais ; quand toutefois des questions de mode passagère, des nécessités pratiques, ou des com-

Leipzig, 1871. p. 602 et suiv. ; *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876, t. I, p. 190 et suiv. — J. Larguier des Bancels, *L'Esthétique expérimentale*, Année psychologique, 1899, p. 144 et suiv. ; Ch. Lalo, *ouvrage cité*, p. 40 et suiv.

binaisons d'ensembles plus vastes n'ont pas intervenu dans ce choix.

Les deux premières méthodes sont plus abstraites ; la troisième, plus concrète, est comme la synthèse des deux autres. Dans les trois cas, la statistique des jugements individuels aboutit à une moyenne, que Fechner a crue très proche de la fameuse « section d'or » 1 : 1,618...

L'un des plus actifs représentants actuels de l'école expérimentale, Külpe, utilise à la fois l'observation intérieure des sujets, pour étudier les *impressions :* analyse d'un objet d'art à un point de vue défini ; comparaison ou choix simple, multiple, par séries, par couples, par changements continus, en un temps minimum ou variable, etc. ; et, pour l'étude plus objective des *expressions*, les instruments enregistreurs les plus récents, pneumographe, pléthysmographe, cinématographe, chargés de noter les variations précises de la respiration, du pouls, ou de la physionomie et des impulsions au mouvement, qui se produisent plus ou moins inconsciemment au cours d'un spectacle, d'une lecture ou d'une audition musicale par exemple. Il distingue ainsi jusqu'à quatorze procédés divers d'expérimentation[1].

Ce sont les méthodes les plus concrètes qui sem-

1. O. Külpe, *Der gegenwärtige Stand der experimentellen Aesthetik*, dans : *Bericht über den II. Kongress für experimentelle Psychologie*, Leipzig, 1907.

blent devoir rester les plus fécondes. Le sociologue Grosse propose d'appliquer l'observation des objets usuels à l'ethnologie. On a beaucoup parlé des variations de la gamme usitée chez les différents peuples ; mais, remarque-t-il, les faits d'évolution esthétique sont beaucoup plus généraux. Celle des diverses lignes ou formes simples qui firent tour à tour, dans l'art décoratif, la prédilection de chaque génération passée, est encore plus caractéristique : depuis le style gothique ou Renaissance jusqu'au rococo et à l'Empire, chacun se caractérise avant tout par une moulure, une courbe, une proportion privilégiée, qui lui donne son galbe spécial. C'est un fait esthétique facile à enregistrer dans l'histoire de l'art, beaucoup plus collectif qu'individuel, et qui rentre par suite à la fois dans le domaine de l'histoire, de l'esthétique expérimentale, et de la sociologie[1].

L'union indissoluble de ces trois disciplines serait assurément la conclusion la plus féconde de l'école expérimentale. La troisième méthode y mène d'elle-même : car l'observation la plus élé-

1. E. Grosse, *Ethnologie und Aesthetik*, Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie, 1891, p. 406 ; *Les Débuts de l'Art*, 1894 — Voir, pour l'ethnologie musicale, R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig, 1903, et les travaux plus précis entrepris à l'aide du phonographe par C. Stumpf, E. von Hornbostel. etc. (par exemple : *Bericht über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie*, Leipzig, 1911, p. 256-269. Stumpf, *Anfänge der Musik*, 1911).

mentaire des objets esthétiques concrets les groupera forcément en familles, écoles ou styles, dont chacun est visiblement le produit plus ou moins bien localisé d'un certain temps ou d'un certain pays. Ce sont les « genres » de Brunetière, doués chacun de son évolution naturelle, et répartis selon les « courants sociaux » qu'Hennequin distingue avec raison dans chaque public. Cette troisième méthode trouve les sujets groupés d'eux-mêmes, tandis que les deux premières obligent l'expérimentateur à en faire lui-même le choix; et, s'il n'est pas dirigé dans cette œuvre par une hypothèse heureuse, ce groupement artificiel ne révèlera rien d'intéressant.

C'est l'aventure qui est arrivée à Fechner, lorsqu'il avait tout d'abord pris la peine de classer soigneusement à part les choix des hommes et ceux des femmes, ou bien des jeunes et des vieux: nulle différence caractéristique ne s'est révélée par là. Au contraire, les divergences sociologiques ne manquent pas d'être plus importantes, témoin toutes les grandes évolutions historiques des arts. Pourquoi ne pas observer les produits esthétiques des collectivités *naturelles ?* L'esthétique expérimentale ainsi comprise rejoindrait pleinement la critique d'art érudite de nos contemporains; elle n'en serait qu'une forme plus abstraite, plus analytique, plus méthodique, plus savante.

D'autre part, la valeur esthétique des formes

très simplifiées sur lesquelles opèrent les expérimentateurs est assez restreinte : dans l'art plus qu'ailleurs, tout fait concret est éminemment complexe. Toutefois on ne saurait nier entièrement cette valeur, quoi qu'on ait prétendu. Bien avant de soupçonner les exigences des méthodes expérimentales et surtout leurs applications au beau, de grands esprits l'ont affirmée spontanément. Mais avec quel arbitraire ! Et combien un dogmatisme si individuel gagnerait à devenir moins absolu, moins impressionniste, et plus expérimental !

C'est l'ellipse que Winckelmann appelait : « la ligne de la beauté ». Le peintre Hogarth attribuait ce nom à une courbe sinueuse assez indéfinissable, et au groupement pyramidal ; et il dessine l'une dans l'autre comme épigraphe de son *Analyse de la beauté*. Herder, plus libéral, reconnaissait un nombre indéfini de telles lignes, mais toutes comprises entre la droite et la circonférence. Le peintre Mengs assurait, pour des raisons esthétiques, ce que la plupart des Anciens ont fait pour des raisons mathématiques : que « la forme ronde est la plus parfaite ». Pour Hutcheson l'hexagone est supérieur au pentagone, celui-ci au carré, ce dernier au triangle. Delacroix déclare dans son *Journal :* « il y a des lignes qui sont des monstres : la droite, la serpentine régulière, surtout deux parallèles ». Ruskin, à la clarté des *Sept lampes de l'architecture*, préfère le carré pour les ensembles, mais les

rectangles allongés pour les subdivisions des monuments ; il dénigre la symétrie chère aux Anciens et à leurs copistes modernes, pour prôner cette subordination dissymétrique des formes, plus familière aux gothiques dans leurs façades tourmentées, couronnées de flèches inégales. Un nombre prodigieux d'architectes, de peintres ou de théoriciens de l'art ont cru retrouver dans toutes les beautés naturelles ou artistiques les proportions simples qui définissent en musique les rapports des vibrations consonnantes ou des gammes ; cette conviction, encore fréquente chez les modernes, fut endémique dans tout le moyen âge, grâce au prestige de l'antiquité ; dans celle-ci, grâce à l'autorité des Pythagoriciens. Enfin Zeising, par des raisonnements métaphysiques et *a priori,* voulait retrouver partout la « section d'or ». Chacun possède ainsi sa petite recette commode pour la beauté.

Que d'affirmations, aussi individuelles que dogmatiques, que d'impressions capricieuses érigées en autant d'absolus ! Pourquoi ne pas faire de toutes un faisceau, et les soumettre à l'épreuve de la vérification méthodique ? La tentative de l'école expérimentale est, sur ce point d'ailleurs minime, un exemple suggestif d'*organisation dogmatique de l'impressionnisme*.

III. — Les enquêtes plus concrètes.

Nous avons promené le lecteur à travers le chantier de travail où s'ébauchent lentement des matériaux informes : excursion ingrate, que les amateurs d'art et les délicats n'entreprennent qu'à leur corps défendant. Mais peut-être seront-ils plus curieux de parcourir l'atelier où d'autres ouvriers « finissent » le travail commencé sur le chantier ; et sans le replacer déjà dans l'ensemble qui n'existe encore que sur les plans de l'architecte, ils lui donnent une forme plus concrète, et un intérêt plus humain.

A côté des analyses simplifiées à l'extrême, la méthode expérimentale prête en effet à des enquêtes plus complexes ; et pour s'élargir ainsi elle ne cesse pas d'être méthodique et d'être une expérience : elle rejoint seulement de plus en plus la critique d'art proprement dite, jusqu'à se confondre finalement avec elle en même temps qu'avec l'esthétique générale.

Il n'y a évidemment aucune difficulté de principe à appliquer méthodiquement les procédés expérimentaux à l'analyse d'impressions esthétiques moins simplifiées : cette application est seulement plus délicate en ce que l'interprétation des causes et des effets devient, aux risques de l'observateur, plus hypothétique et plus arbitraire.

C'est ainsi que, sans simplifier à l'excès, comme

Fechner, les conditions de l'expérience, Ribot a interrogé un grand nombre de musiciens sur leur sentiment musical, un grand nombre d'artistes sur les modalités de leur « imagination créatrice »[1].

A la façon d'un juge d'instruction philosophe, ou, pour mettre les choses au pis, d'un reporter psychologue, Binet interroge longuement un dramaturge expert dans l'analyse de soi-même, comme de Curel ou Hervieu, ou bien un peintre prodige, comme le jeune Jean Styka. Il révise, par une enquête méthodique auprès des comédiens, le curieux problème posé et résolu d'après soi-même et trop *a priori* par Diderot, et qui à ce titre n'était en effet qu'un « *Paradoxe* du comédien » : car une étude plus expérimentale de l'émotivité des acteurs le trancherait sans aucun doute par une distinction de divers types psychologiques, dont les conditions seraient des plus intéressantes à étudier jusqu'au détail sur les sujets eux-mêmes.[2]

Les esthéticiens, et surtout les critiques d'art modernes, n'ont pas manqué de poursuivre de pareilles enquêtes auprès des artistes, de les inter-

1. Th. Ribot, *Psychologie des sentiments; Essai sur l'imagination créatrice.*

2. A. Binet et J. Passy, *Notes psychologiques sur les auteurs dramatiques*, Année psychologique, t. I, 1894, p. 60-118. — A. Binet, *F. de Curel, notes psychologiques*, *ibid.*, p. 119-173; *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*, *ibid.*, t. III, 1896, p. 279-295; *La Création littéraire; Portrait psychologique de M. P. Hervieu*, *ibid.*, t. X, 1904, p. 1-62; *Le mystère de la peinture; Rembrandt*, *ibid.*, 1910.

roger avec zèle non seulement sur leur personne, mais sur leur hérédité ; non seulement sur leurs états d'âme, mais sur leurs opinions diverses, leurs jugements de valeur appliqués à leurs propres œuvres ou à celles des autres : n'était-ce pas déjà ce que demandait Sainte-Beuve ?

Avec zèle, mais non avec méthode. Cette esthétique ou cette critique est intelligente. Il ne reste plus qu'à la rendre méthodique. Des médecins, comme le Dr Toulouse dans ses études de psycho-physiologie très fouillées sur Dalou, Zola, ou Henri Poincaré, ont entrepris la même tâche de leur point de vue, qui confine de près à celui des critiques ; et ils usent de toutes les ressources de l'expérimentation moderne, avec une hardiesse louable, mais peut-être prématurée, car la psycho-physiologie est encore loin d'aboutir à des conclusions précises. La parole est encore, et pour longtemps sans doute, à la psychologie pure, c'est-à-dire à l'observation directe des témoignages de chaque conscience esthétique.

Les récents travaux de l'esthéticienne anglaise Vernon Lee présentent assez bien le type de ces enquêtes psychologiques dont le propre est de concilier le caractère concret, subjectif et vivant, avec la méthode expérimentale telle que nous l'avons définie, et par conséquent avec l'objectivité dogmatique.

Elle s'observe d'abord elle-même avec perspica-

cité. « C'est surtout dans le but de mieux interroger les autres, et même de leur donner l'exemple, que j'ai entrepris cet examen de ce que j'appellerai volontiers mon *dossier esthétique*. » Elle n'offre donc par là qu'un témoignage « strictement individuel et empirique » (nous dirions : impressionniste) mais propre à donner une réponse à maintes questions générales (nous pourrions dire : dogmatique).[1]

Plus tard, elle a présenté des notes prises sur elle-même dans les musées pendant trois ans, « et dont l'ensemble, dit-elle, constitue un dossier assez complet sur ma façon d'entrer en rapport avec l'œuvre d'art ». Un pareil travail, destiné à susciter des imitations, lui semble fournir par son exemple « une méthode de recherche *à la fois objective et introspective*, et capable d'être variée selon les aptitudes et les circonstances personnelles du travailleur ».

Dans l'esthétique surtout les synthèses sont aventureuses ; il faut procéder analytiquement du composé au simple, le composé concret étant seul donné dans l'expérience. « Ma méthode consiste surtout à se dire : que se passe-t-il en moi ? » Quand beaucoup de sujets divers auront répondu à cette question, « l'unité se trouvera ensuite dans les hypothèses et les vérifications d'hypothèses sorties

1. Vernon Lee (Miss Paget), *Psychologie d'un écrivain sur l'art*, Revue Philosophique, 1903, t. II, p. 225.

spontanément de ces études individuelles, de l'assemblage de petits drames intérieurs dont se compose cette abstraction si souvent définie, si peu analysée : le phénomène esthétique »[1].

Grâce à ces confidences multipliées, à ces monographies d'esprits individuels et de tendances collectives, l'esthétique de l'avenir deviendra de moins en moins *livresque*. Elle s'enseignera « par l'examen en commun de l'œuvre d'art, et par le contrôle réciproque des observations individuelles prises au jour le jour »[2].

Vernon Lee a donc répandu, selon la mode des psychologues anglo-saxons, des questionnaires portant sur les principaux problèmes de l'esthétique psychologique, et dont toute l'originalité consiste à inviter chacun de nous à s'observer soi-même conformément aux grandes hypothèses de l'esthétique contemporaine : ce qui est le meilleur moyen de les vérifier autrement que par les affirmations personnelles de leurs auteurs, et par les quelques témoignages qu'il leur arrive de recueillir accidentellement dans les Mémoires ou les œuvres diverses d'autres écrivains.

Évidemment de telles confessions sont toutes personnelles. Mais elles ne gagnent rien à le rester : elles se fortifieraient singulièrement par le

1. Vernon Lee, *Essais d'esthétique empirique : l'individu devant l'œuvre d'art*, *ibid.*, 1905, t. I, p. 46-7.

2. *Ibid.*, p. 145.

rapprochement d'autres confessions, semblables ou diverses, ne serait-ce que pour mieux s'opposer à elles, et prendre une conscience plus nette de cette opposition. Ce sera l'objet de la statistique.

Ce que les moralistes appellent volontiers le « sens moral » ou la « conscience morale », et dont leurs systèmes essayent de deviner et d'exprimer les nuances fugitives, qu'est-ce autre chose, sinon une sorte de moyenne prise entre tous les « examens de conscience » que font sur elles-mêmes, dans chaque circonstance de la vie, toutes les consciences délicatement sensibles à la valeur morale ? Et l'éthique ne gagne-t-elle pas, à la fois pour la théorie et pour la pratique, à systématiser ces impressions toutes subjectives, à grouper, tout en les distinguant, les divers caractères et jusqu'aux attitudes du cœur et de l'esprit ? Mais elle le fait très confusément, comme tous les genres oratoires, étant jusqu'ici une rhétorique morale plus qu'une science de la morale. A peine, de nos jours, quelques sociologues comprennent-ils cette nouvelle tâche, qui est immense, et s'efforcent-ils de la remplir peu à peu, méthodiquement, par de patientes monographies éclairées de prudentes anticipations.

Pourquoi la « conscience esthétique » ne deviendrait-elle pas de même, pour l'esthétique future, une synthèse des « examens de conscience esthétique » qu'il convient d'instituer en chacune des

consciences vraiment délicates, vraiment sensibles à la beauté ? Ce serait là, tout au moins, une des tâches les plus importantes de l'esthétique scientifique [1].

Ces enquêtes unissent intimement le problème de l'explication et celui de la valeur ; ce dernier reste partout présupposé, puisque c'est sur des jugements de valeur que portent toujours les questions ; ce sont des impressions positives de beauté qu'on demande à chaque sujet d'analyser ; à défaut de quoi, la question serait mal comprise, et c'est ce dont l'expérimentateur doit s'assurer : il doit, comme l'historien, peser et critiquer la valeur de chaque témoignage.

Or les expérimentateurs que nous avons appelés les « analystes » sont impuissants devant la multitude de leurs sujets, qu'ils ne peuvent pas connaître individuellement ; et aussi devant le genre de compétence ou plutôt l'absence de compétence que demande l'appréciation d'objets aussi étrangers à nos jugements esthétiques normaux, que les dimensions abstraites d'un rectangle : aussi Fechner, après l'élimination des illettrés et des professionnels, se tirait-il d'affaire en tenant provisoire-

1. Il faut citer encore, parmi les plus récentes de ces enquêtes méthodiques, le travail de Schlesinger, en cours de publication, sur « l'essence de l'idéal vécu », et l'analyse de ses interférences avec la sympathie et les autres états affectifs complexes qui tendent à le ramener vers la vie réelle (A. Schlesinger, *Der Begriff des Ideals*, Archiv für die gesamte Psychologie, 1908 et suiv.).

ment tous les sujets instruits et moyens pour égaux : ce qui est assez grossier.

Mais le procédé des enquêtes plus concrètes met davantage en jeu la personnalité tout entière, ou du moins la compétence esthétique de chaque sujet. Des interrogatoires bien menés et approfondis comme ceux de Binet ou de Vernon Lee permettent à l'expérimentateur, — mieux nommé ici l'observateur, — de poser lui-même cette estimation et de la justifier d'après les réponses obtenues. Celles d'un De Curel ou d'un musicien de talent auront une tout autre valeur que celles d'un amateur quelconque. Mais il y a des catégories de « sujets » tout désignés, dont la valeur est pour ainsi dire permanente, publique, et objet d'un consentement général : ce sont les esthéticiens, historiens ou critiques d'art. Pourquoi ne pas les prendre pour les sujets par excellence de la nouvelle esthétique expérimentale ? Et pourquoi ne pas différencier leurs valeurs par des chiffres ? Car nous avons pu, par exemple, dans le jugement sur Ohnet ou sur Zola, mettre au premier rang des critiques français Brunetière, Lemaître et France ; nous ne serions pas embarrassés pour désigner d'autres critiques qui furent plus favorables à ces auteurs ; mais l'opinion publique ne leur assigne guère que le second rang ; quant aux critiques littéraires qui prennent la défense de nos romanciers-feuilletonnistes, nul n'a cure de leur opinion, sinon au point

de vue commercial, du moins au point de vue esthétique; ils sont du dernier rang. Leur « réclame » peut bien faire vendre une œuvre dans le gros public, mais non la faire trouver belle par le vrai public tout court, celui des connaisseurs, que la masse reconnaît et salue comme tels, tantôt avec respect, tantôt avec ironie ou hostilité, mais qu'elle reconnaît de quelque façon.

Ne peut-on systématiser ce procédé, extrêmement banal sous ses formes peu analysées ? Il conduirait à une curieuse application de la méthode : la *critique objective* ou *impersonnelle*, d'Ernest Lichtenberger.

L'auteur se propose pour but « l'institution d'une critique impersonnelle, collective, objective, *à côté des critiques personnelles, sur lesquelles elle s'appuie, et qu'elle songe d'autant moins à supprimer qu'elle-même n'existe que par elles* » [1].

Dans cette œuvre, le critique s'efface, ou plus exactement il se met avec impartialité au même rang que tous les autres critiques ; et la conclusion qu'il vise, ce n'est pas l'expression de son opinion personnelle, c'est la synthèse de toutes les opinions les plus diverses exprimées sur une certaine œuvre d'art par les juges les plus compétents.

1. E. Lichtenberger, *Le « Faust » de Gœthe, esquisse d'une méthode de critique impersonnelle*, Revue germanique, t. I, 1905, p. 33. — Voir : *Le Faust de Gœthe, essai de critique impersonnelle*, 1911, Préface.

« Il est bon de présenter au lecteur sur le sujet qu'il étudie les solutions typiques de l'humanité : voilà le principe de cette méthode. » Cette synthèse présente de multiples avantages. Tout d'abord, elle est, dans sa complexité, plus riche que chaque opinion individuelle, même celle du juge le plus éminent. « L'humanité seule est l'homme véritable », selon le « sublime paradoxe » de Gœthe. « L'individu a les plus grandes chances d'atteindre le vrai, le beau et le bien, lorsqu'il fait bénéficier son intelligence, sa sensibilité et sa moralité, de l'intelligence, de la sensibilité, de la moralité universelles. » — « Dans la mesure où l'homme est un être social, la pensée de l'humanité l'intéresse autant que la sienne. »

D'autre part, chaque individu, en s'élevant ainsi au-dessus de son étroite personnalité, gagnera en indépendance et en tolérance.

La nouvelle méthode améliore donc à la fois l'étude de l'œuvre choisie, et l'état d'esprit de celui qui la juge.

Ainsi la « critique objective » d'une œuvre d'art sera une synthèse de tous les jugements esthétiques portés sur elle dans l'humanité. Elle n'en exclut aucun : depuis celui du critique professionnel le plus spécialisé dans la question, jusqu'à celui du lecteur peu instruit des bibliothèques populaires ; elle appelle en témoignage les artistes, les hommes du monde, les croyants ou les sceptiques, les con-

servateurs ou les révolutionnaires; ou même les adeptes d'un art différent, qui ont eu à transposer l'œuvre dans leur technique propre; enfin les indigènes de diverses nations. Chacun comprend à sa manière, et toutes ces manières ont droit à l'existence, toutes ont leur valeur propre.

Seulement, si nous pouvons admettre toutes les opinions, c'est à la condition expresse de les peser. Il serait absurde de donner le même rang de valeur au critique éminent et à l'ouvrier à peine lettré. Nous présenterons toutes les solutions typiques; mais seulement celles qui sont typiques : sans quoi nous irions sans utilité jusqu'à l'infini. Telle est la position du second problème.

Or une solution « est typique, lorsqu'elle réunit un grand nombre de témoignages; — lorsqu'elle est présumée les réunir, en vertu du grand nombre de lecteurs de l'ouvrage où elle est exprimée; — lorsque c'est la solution d'un spécialiste du premier rang ou de plusieurs spécialistes du second; — lorsqu'elle appartient à un homme célèbre, à un homme dont le nom seul est typique; — lorsqu'elle est représentative d'un groupe typique de l'humanité. — Elle sera de plus en plus typique, plus elle est adoptée non en vertu d'un seul critère, mais de plusieurs ou de tous ».[1]

Il ne reste plus qu'à faire le dernier pas : appli-

1. *Ibid.*, p. 21.

quer les nombres à ces divers degrés de valeurs. Nous considérons le patrimoine esthétique de l'humanité comme le domaine d'une sorte de souveraineté nationale : le jugement le plus pleinement « humain » sera celui où chaque fraction de l'humanité sera représentée pour sa part. Si l'individu le plus éminent ne peut parler qu'au nom d'une partie infinie de l'humanité, mettons 1/100, il n'y a pas d'autre expression sincère de cette « souveraineté humaine » transportée dans l'art, que la consultation sincère de tous les hommes. Seulement, la fiction du suffrage universel, du moins en France, c'est de ne pas tenir compte des influences ou des autorités très différentes dont chaque individu dispose sur les autres : pour être sincère, il convient au contraire de la mettre ici en relief. « C'est le suffrage universel, mais avec vote plural ». Ne peut-on exprimer, en gros, et sans prétendre à autre chose qu'à une approximation lointaine, que l'opinion de tel écrivain sur un objet défini a deux fois plus de valeur que celle de tel autre ; ou en d'autres termes, qu'elle est deux fois plus typique ? Il suffira d'affecter le nom de cet auteur, d'un coefficient double.

Cette méthode très délicate est naturellement fort difficile à manier, puisque sa caractéristique est de mettre en plein relief les difficultés d'évaluation diverses que toutes les autres méthodes rencontrent aussi, mais s'efforcent de cacher au contraire, et

dont elles triomphent aisément dans le mystère et par l'arbitraire.

Aussi a-t-elle été en général mal accueillie et mal comprise. On a voulu n'y voir que le triomphe de la compilation la plus inintelligente, puisqu'elle ne consent à laisser nul témoignage de côté ; le renoncement du critique à tout jugement personnel ; et enfin le scepticisme le plus complet. Alors que l'auteur, bien au contraire, pèse soigneusement tous ses matériaux ; que son opinion personnelle, loin de s'effacer, se met modestement, mais justement, au même rang que toutes les autres ; qu'enfin son prétendu scepticisme n'est qu'un relativisme bien informé.

Et sans doute cette première application au *Faust* de Gœthe, l'auteur le déclare volontiers, est encore grossière. Mais, si on le dégage de l'appareil provisoire des chiffres, qui n'est que l'échafaudage et non la construction, ce procédé de notation impartiale, complexe, toujours mobile, toujours en adaptation nouvelle, est un utile instrument de travail : sans supprimer aucun des autres, il fait donner, au contraire, le maximum de rendement à chacun d'eux.

Sa plus profonde signification, et elle n'est pas médiocre, c'est de se présenter comme une introduction, à la fois très modeste et très ambitieuse, des méthodes et des points de vue de la sociologie scientifique dans l'esthétique. A ce titre, quels que

doivent être ses perfectionnements futurs et ses formes plus complètes, elle n'a certainement pas dit son dernier mot.

CHAPITRE IV

L'ORGANISATION DOGMATIQUE DE L'IMPRESSIONNISME

1. — Portée scientifique du dogmatisme relativiste.

La culture scientifique fait aujourd'hui partie intégrante de notre vie tout entière. Elle a, dès longtemps, rejailli sur nos opinions religieuses ou politiques et sur notre activité morale; de quel droit lui refuserions-nous d'influer sur nos intuitions et nos jugements esthétiques, si c'est « avec notre âme *tout entière* », comme dit Platon, que nous allons vers le beau ? Pourquoi n'admirerions-nous qu'avec quelques-unes seules de nos facultés, éliminant arbitrairement les autres, comme si toutes n'étaient pas solidaires? Pourquoi pas avec toute notre personnalité, telle que la vie moderne nous l'a faite ?

Ce courant est irrésistible : on ne le remontera pas. Pour l'homme moderne, selon le mot de Renan, « la science est la première condition de l'admiration sérieuse ».

Que, d'autre part, notre intuition spontanée

défende ses droits à l'existence, et se réserve un domaine où l'admiration ne peut et ne veut pas être toujours « sérieuse » : elle est parfaitement légitime, nécessaire même peut-être à l'existence de l'art, qui est avant tout un jeu ou un luxe ; et en cela l'impressionnisme représente certainement une partie de la vérité. Mais nous ne saurions changer notre nature, qui est aujourd'hui pénétrée de science et a besoin d'explication scientifique : toutes les fois que nous *réfléchirons* sur nos intuitions les plus *irréfléchies* (et cette réflexion est un besoin, même ou surtout en ce domaine) ce sera de moins en moins sous forme métaphysique ou oratoire, de plus en plus sous forme scientifique.

C'est pitié de voir tous les jours rééditer contre l'esthétique scientifique les mêmes déclamations courroucées que chaque génération a dirigées contre toute nouvelle recherche qui s'est présentée comme science positive : dans l'antiquité contre la physique, que Socrate se refusait à ravir aux dieux ; dans les temps modernes contre la physiologie, cette autre impiété ; plus tard contre la psychologie ou les sciences sociales, nouvelles profanations. Les adversaires d'une science nouvelle voient toujours dans ses empiétements un sacrilège. Mais du ciel, où sont les choses sacrées, elles descendent l'une après l'autre sur la terre : ce sera la loi pour l'esthétique, comme pour les autres.

On peut donc estimer que dans notre siècle scien-

tifique, impressionnisme et dogmatisme ne sauraient présenter une contradiction vraiment insoluble : de cette thèse et de cette antithèse, la synthèse se fait chaque jour sous nos yeux.

Ce que l'impressionnisme apporte de positif dans l'esthétique, c'est l'idée de *relativité*. Il lui manque seulement de reconnaître que toute relation peut s'exprimer par une *loi*, aussi complexe, aussi mouvante qu'on le veuille. Et ce qu'on doit retenir du dogmatisme, c'est sa conception de la *loi nécessaire* : or toute loi est, par définition, une *relation*. Son principal défaut, c'est qu'il s'abstient trop souvent de le reconnaître, ou qu'il veut l'oublier.

Ce qu'il y a de fécond dans les deux systèmes et ce par quoi ils concordent quand on les comprend bien, c'est donc l'idée de relativité. Nous venons de voir comment dans les deux elle diffère en qualité. Elle diverge également en extension. L'un la conçoit d'une façon plus étroite, l'autre d'une façon plus large. L'impressionnisme n'étudie que la relativité des œuvres à *un* individu, et même, sous sa forme la plus subjective, à *notre* individu. Le dogmatisme ne supprime nullement cette recherche ; au contraire, il lui en ajoute d'autres toutes semblables : il la comprend, et la dépasse. Ce n'est plus seulement par rapport à nous, c'est par rapport à un temps ou un milieu donnés, ou même, si possible, par rapport à tous les hommes et tous les temps, qu'il établit la relativité univer-

selle des valeurs d'art. Si, à la limite, cette valeur paraît être une approximation de l'absolu, il n'y a point de mal à cela, car l'absolu n'est, dans l'art comme ailleurs, que la relativité la plus large : la limite mathématique ou idéale de toutes les relativités possibles, que par suite nous n'atteindrons jamais ; mais vers laquelle nous tendrons toujours.

Pour mettre les choses au mieux enfin, l'impressionnisme pose une relativité *psychologique* (encore que médiocrement comprise) et le dogmatisme une relativité *sociologique* (encore que souvent trop abstraite). Mais rien n'empêche de mieux comprendre l'un et de « concrétiser » l'autre, et dans ce cas ils coïncident.

Réduits à ces termes en effet, les deux systèmes ne se contredisent nullement : ils se complètent, ils se supposent l'un l'autre ; ils ont chacun leur valeur et leur rôle légitime. Chacun en effet n'est qu'une phase nécessaire par laquelle il faut que l'autre passe normalement pour achever son développement intégral, et par laquelle passe la pensée de chaque critique à propos de chacun de ses jugements, qu'il en ait ou non conscience.

Car si toute connaissance ou toute sensibilité au monde est une réaction subjective à des impressions extérieures, il est parfaitement légitime d'isoler et d'analyser à part une seule de ces réactions. Mais pourquoi s'en tenir à une ? Cela est assurément désirable à certains points de vue : — pour faire

par là même une autre œuvre d'art, par exemple. Mais il est encore plus légitime, il est encore plus désirable à certains autres points de vue, — pour faire sur l'art œuvre de science, et à la fois pour connaître mieux l'œuvre et mieux les personnes, — d'étudier les multiples réactions personnelles, en ce qui les fait diverger, et en ce qu'elles ont de commun.

Les critiques impressionnistes s'arrogent comme une conquête le droit de se contredire eux-mêmes: de ces impressions divergentes leur personnalité seule fait la synthèse. Mais la critique objective prend leur jeu fort au sérieux, au risque de les attrister en cela : et elle se donne elle-même comme une synthèse de toutes les impressions divergentes : son dogmatisme est plus impressionniste que l'impressionnisme !

Qu'importe pour le résultat, en effet, si cette contradiction et cette synthèse sont réalisées spontanément dans un seul esprit, ou formulées par lui d'après les témoignages divers de maints autres esprits ? Le navigateur qui suit un grand fleuve aux courants épars ignore ses sources lointaines : et d'où qu'elles viennent, le courant le porte.

C'est pourquoi les critiques sérieux n'ont jamais présenté, au fond, les variations de leur impressionnisme latent, que comme un moyen de compléter leurs idées l'une par l'autre ; c'est-à-dire qu'ils font au dedans d'eux-mêmes, et sans mé-

thode, la même besogne que la critique objective ou expérimentale essaie d'accomplir méthodiquement sur les divers esprits. Jules Lemaître a émis sur Rousseau, à seize ans d'intervalle, deux opinions radicalement opposées : réunies, leur ensemble est fort juste ; infiniment plus que chacune d'elles prise à part. « La contradiction dans laquelle tombe un auteur, dit Faguet à ce propos, ne prouve rien, si ce n'est que celui qui *s'y élève* a une intelligence compréhensive... Je serais au désespoir de ne m'être contredit jamais. Je ne sais pas d'autre moyen de me compléter que de me contredire au moins partiellement. »[1]

Le pire des dogmatismes est un impressionnisme qui s'érige en absolu. Le pire des impressionnismes est un dogmatisme qui s'ignore, et qui se donne pour impressionniste : car cela se voit aussi. Mais un grand nombre de résultats impressionnistes réunis forme un dogmatisme fort acceptable, parce qu'il est ou doit être relativiste. C'est ce qu'a bien compris l'école expérimentale d'esthétique et de critique contemporaine.

On s'étonnera, sans aucun doute, de voir grouper dans la même catégorie des esprits aussi profondément différents que Brunetière et Fechner, partis de deux extrémités opposées de l'horizon esthétique, et dont l'un au moins n'eût certaine-

1. E. Faguet, à propos des *Discussions sociales* de G. Renard, *Revue*. 1er janvier 1910, p. 73.

ment pas compris l'autre, s'il l'avait connu. Mais, s'ils divergent autant qu'on peut humainement différer sur la plupart des points, ils ont cette donnée commune : la méthode ; et c'est précisément celle qui nous occupe ici.

Or, à cet égard, dans les deux écoles même besoin de précision et d'idées générales à la fois, de faits et d'hypothèses, de réalités concrètes et individuelles, et de résultats collectifs, ou, *à la limite*, universels.

La grande divergence de ces deux sortes de penseurs, n'est-ce pas, en somme, que les premiers opèrent surtout dans leur cabinet ou leur bibliothèque, et que les autres éprouvent le besoin d'appeler « laboratoire » les endroits où ils travaillent? Ou encore que les premiers prennent les faits esthétiques ou les œuvres presque toujours par le détail, les autres presque toujours par l'ensemble ? Mais lorsqu'ils examinent tous les deux un même objet, par exemple une école historique de peinture ou de musique, le dogmatique et l'expérimentateur n'observent-ils pas les mêmes faits, à savoir les œuvres dans les musées ou dans les concerts, et tous les deux avec la même préoccupation d'y étudier le plus possible les éléments techniques, c'est-à-dire propres à l'art, par exemple la composition, les lignes, les plans, ou les combinaisons des lumières et des couleurs, l'emploi de l'harmonie ou de la mélodie, du rythme ou

du timbre, des consonnances ou des dissonnances, en abrégeant autant que possible les développements oratoires sur les sujets et sur les sentiments représentés, qui font les délices de la critique mondaine et incompétente? Enfin et surtout, tous les deux n'espèrent-ils pas également tirer de leur promenade dans les musées ou les salles de concerts quelque loi générale et scientifique ? Qu'importe que l'un la rédige surtout en phrases et, si possible, en périodes, et l'autre en colonnes de chiffres, ou même, dans l'idéal, ce qui est horrible à dire, en courbes géométriques? Ce ne sont que deux façons différentes de s'exprimer, mais non de penser.

Ils explorent le même territoire inconnu, et leurs chemins se croisent parfois; s'ils ne se reconnaissent pas au passage, c'est que leurs points de départ ont été très éloignés. Et de même encore leurs points de vue sont dans le détail très différents. Mais la carte ou le plan hypothétique et provisoire dont ils se servent pour se diriger est le même. Et le moteur qui les pousse est un égal désir de sortir de soi, de s'évader de la subjectivité et de l'arbitraire, de sentir leur pensée individuelle en communion avec beaucoup d'autres pensées humaines: à la limite avec toutes les autres; tel est leur dogmatisme commun.

En somme il y a deux façons d'être dogmatique: la mauvaise, qui est celle des absolutistes; et la bonne, qui est relativiste. Et dans cette dernière

il y a le dogmatisme encore à demi absolu, comme celui de Brunetière, qui admet bien que toutes les valeurs sont relatives; mais qui veut, malgré cela, que la critique de ces valeurs soit absolue. Ainsi l'art change donc comme tout au monde; mais par impossible la théorie de l'art ne change pas, et ses jugements de relativité sont éternels : distinction dangereuse et intenable de la forme et du contenu, du rapport et de ses termes, de l'évolution et de sa loi.

Et d'autre part il y a aussi le dogmatisme pleinement relativiste de l'école expérimentale, pour lequel tout est si bien relatif que l'absolu représentable pour nous n'est autre chose que la somme, ou la synthèse, du plus grand nombre possible de relativités; et le dogmatisme le plus objectif, que la combinaison du plus grand nombre possible d'impressions subjectives. *Le dogmatisme bien compris n'est qu'un impressionnisme organisé*, comme *l'impressionnisme bien compris n'est qu'un dogmatisme relativiste*.

En d'autres termes *la méthode expérimentale de l'esthétique contemporaine est la synthèse du dogmatisme et du relativisme*.

Par elle la poussière des impressions individuelles, en apparence incohérente et impalpable, décèle en puissance un ciment agglutiné, dont se construira peu à peu sinon le plus superbe, du moins le plus solide édifice.

L'école de Brunetière commence par le travail de l'architecte, l'école expérimentale par la tâche plus ingrate de l'ouvrier; l'école impressionniste se réserve l'ébauche de l'artiste : elle se contente de décrire ou peindre adroitement quelques-uns des effets de lumière et d'ombre que fera l'œuvre dans le paysage : tout au plus une vue cavalière, sans prétention à l'exactitude rigoureuse. Aucune des trois n'a tort : il est excellent de se proposer avant tout un effet esthétique sur les consciences délicates; il est très bon aussi de commencer par des vues d'ensemble ; mais il serait absurde de s'en tenir à des images et à des plans : tôt ou tard il faudra bien s'attaquer aux moellons, et les tailler patiemment l'un après l'autre. Sans doute le ciment des statisticiens est gluant; il a sali les mains de plusieurs. Faisons crédit aux maçons, après avoir admiré comme il convient les délicats qui ne veulent être que les peintres ou les architectes. Car il faut bien que les bons ouvriers finissent par se rejoindre, s'ils ne veulent être chacun impuissant.

Il est facile de railler les maigres résultats de l'esthétique expérimentale, pratiquée depuis une trentaine d'années par quelques obscurs chercheurs dans des laboratoires ignorés, alors que pendant vingt-cinq siècles l'esthétique traditionnelle, maniée par les plus grands esprits depuis Platon, a dès longtemps abouti — au discrédit le plus profond auprès des artistes et du public ! Ce n'eût

pourtant pas été trop lui demander sans doute, que de faire au moins un pas en avant par millénaire ! Mais elle en est rigoureusement aujourd'hui au point où elle était au temps des sophistes grecs : au temps de tous les habiles discoureurs à vide, qui est éternel.

Dans deux mille cinq cents ans d'ici, nous pouvons espérer que l'esthétique éloquente aura prononcé beaucoup de fort belles phrases de plus qu'aujourd'hui ; mais que l'esthétique expérimentale aura entassé des monceaux de faits historiques précis et d'hypothèses vérifiées. C'est ainsi que l'esthétique scientifique se construira peu à peu, sans attendre, selon l'ironique vœu d'Anatole France, que la biologie et la sociologie soient, par impossible, *achevées* : comme si une science pouvait jamais l'être, et le devait avant de nous offrir des résultats positifs !

Et il faut bien que nous espérions cela de l'esthétique expérimentale, car elle est, — beaucoup plus véritablement encore que la théorie de Taine, — elle est *moins un système qu'une méthode* ; moins un espace clos qu'une voie toujours ouverte. Elle est apte à s'agréger successivement toutes les découvertes, à s'assimiler tous les progrès de la culture.

N'est-elle pas l'organisation même et l'analyse de ce consentement général de l'humanité, que nous avons vu, parmi les modernes, Sainte-Beuve,

Taine ou Brunetière s'efforcer de constater confusément et par des méthodes qu'on peut dire rudimentaires ; et n'est-ce pas là, au fond, l'objectif commun de tous les esthéticiens, même les plus décidément sceptiques à cet égard ?

N'est-elle pas encore la synthèse de toutes les grandes méthodes possibles de l'esthétique ? Car il n'en est guère dont elle ne se prête à exprimer la part de vérité définitive qu'elle enferme. De l'impressionnisme elle retient ce fait certain, qu'il n'y a au monde que des opinions individuelles. Du dogmatisme elle consacre cette conviction féconde, que dans le domaine du beau comme partout il y a, il ne peut pas ne pas y avoir des lois nécessaires, donc généralisables. Mais elle prétend tirer ces lois générales de ces faits individuels ; et en cela elle refuse d'être un dogmatisme absolu, elle devient véritablement scientifique, c'est-à-dire relativiste. C'est elle qui formera donc de plus en plus la synthèse naturelle et désirable de l'impressionnisme et du dogmatisme.

II. — Caractère social de toute valeur esthétique.

Nous avons considéré jusqu'ici la valeur esthétique d'un point de vue individualiste, c'est-à-dire abstrait ; et par conséquent sa généralisation nous est apparue comme une conséquence dérivée, secondaire, et pour ainsi dire accidentelle ; par

suite enfin la sorte de nécessité qui en est la raison d'être, se présentait moins comme l'obligation, l'idéal impératif qu'elle est réellement, que comme un attrait ou un plaisir sans valeur normative. Telle est en effet la manière traditionnelle de poser la question : elle est profondément individualiste.

Il faut maintenant nous élever au-dessus du simple fait par une interprétation qui dépasse les apparences immédiates, et pour ainsi dire aller du fait au droit. En droit, la généralité des valeurs n'est-elle pas en elles quelque chose de plus qu'un accident extrinsèque ? Ou en d'autres termes, ne sont-elles pas foncièrement *de nature plus qu'individuelle*, c'est-à-dire *de nature sociologique*, pour appeler de son nom positif la seule réalité expérimentale qui dépasse en effet l'individu ?

Une considération négative tendrait à le montrer : c'est le peu de résultats réellement susceptibles de qualification esthétique auxquels aboutissent les enquêtes expérimentales maniées par les individualistes de l'école de Fechner, qui se donnent pour tâche d'opérer sur des individus quelconques, choisis même de façon à éviter toute spécialisation de culture technique ou tout groupement social préétabli.

Au contraire si l'on considère les faits esthétiques eux-mêmes et dans leur vie concrète, c'est-à-dire dans leur évolution, ce qui frappe ce sont

les groupements naturels des styles ou des écoles dans le temps et dans l'espace, et leur organisation collective. L'école de Fechner n'envisage que des sommes inorganiques d'individus isolés. Leur majorité préférera-t-elle la « section d'or » par exemple ? On peut douter que ce résultat, intéressant peut-être pour le psychologue ou le physiologiste, ait un sens vraiment esthétique. Et si l'on examine séparément ce que préfèrent, par exemple, les hommes et les femmes, les enfants et les vieillards, le résultat esthétique sera encore fort médiocre. Car de telles divisions ou de tels faits ont un sens psychologique, mais non esthétique, sinon peut-être très indirectement. Par exemple le jugement des femmes et leur importance sociale croissante a bien pu avoir un retentissement sur le choix des sujets ou sur l'avènement d'un certain genre, comme le roman, au-dessus des autres ; mais il n'y a pas apparence qu'un style d'architecture ou une construction de la phrase musicale aient été préférés à une époque donnée par les hommes, et d'autres par les femmes ! Ce sont les hommes et les femmes ensemble qui préfèrent tel style à telle époque, tel autre à l'époque suivante.

Prenons donc les groupements spontanés des faits esthétiques tels que nous les offre l'histoire : il n'y a pas de « section d'or » qui tienne, il est évident que l'arc ogival par exemple fut la forme préférée par tous les artistes créateurs et par leur

public, pendant plusieurs siècles depuis le XIIe; méprisée au contraire par eux depuis le XVIe; et qu'aujourd'hui si un architecte ou un dessinateur s'avise de l'employer encore, il n'est plus pour nous qu'un copiste. Ce que nous admirons comme une pensée originale dans Notre-Dame de Paris, n'est plus qu'un acte de plagiat plus ou moins heureux dans tel pastiche du style gothique, où nos architectes modernes se sont complus à ne faire qu'œuvre d'entrepreneurs. Nous n'y pouvons rien : c'est un fait. Pour que l'architecture dite aujourd'hui religieuse parce qu'elle date du moyen âge, soit réellement vivante, il faut qu'elle soit singulièrement infidèle aux formes ogivales, et modernisée, comme Gaudi l'a compris dans la *Sagrada familia* de Barcelone en cours de construction.

C'est qu'aujourd'hui tous les artistes créateurs créent uniquement, comme par hasard, des lignes sinueuses très caractéristiques, celles du « style moderne » ; et plus ils sont personnels, plus ils sont identiques dans les principes de leur construction des formes ; sans quoi ils retombent dans le pastiche des anciens styles, ou bien ils n'ont plus de style : et dans les deux cas, ils ne sont plus que des manœuvres, ils sont en dehors de l'art.

C'est à de pareils groupements techniques, spontanés et organisés, mais non à des sommes amorphes d'individus dans nul lien moral, que s'adresse la véritable esthétique scientifique. Qu'elle y

applique ou non la précision des chiffres, c'est secondaire, bien que souhaitable. S'agira-t-il en effet de déterminer exactement le lieu de naissance et les phases de l'évolution du style gothique à travers les trois siècles et les dix ou douze contrées où il a vécu ? Quelques considérations générales bien formulées, ou même éloquentes, comme on les souhaitait vers 1820, seront peut-être frappantes ; mais, pour des esprits modernes, quelques statistiques bien précises seraient autrement persuasives et même autrement suggestives à nos imaginations ; et nos critiques d'art contemporains ne se font pas faute de les dresser dès qu'ils le peuvent.

Brunetière a invoqué plus d'une fois la statistique pour enregistrer l'évolution d'un genre. Par exemple, de 1640 à 1660, il voit grâce à elle deux espèces franches refouler peu à peu une espèce hybride : dans ces vingt et une années, près de cent tragédies furent jouées en France ; dans le même espace, de sept ans en sept ans la tragi-comédie tomba de trente-neuf à seize, puis à douze pièces ; la comédie monta au contraire de dix-huit à vingt-cinq, puis à vingt-huit œuvres [1]. Voilà un signe extérieur assez décisif. Fidèle à cette méthode, Mornet, fort approuvé par Lanson, « ordonne les faits contradictoires en séries parallèles : la série qui

1. F. Brunetière, *Manuel d'histoire de la littérature française*, p. 154.

va croissant marque la tendance nouvelle, la série décroissante est celle des survivances où le passé se prolonge[1]. » Et il faut convenir que nulle autre démarche ne permettrait de dégager avec plus de vérité une évolution fort confuse comme celle du sentiment de la nature.

Au XVIIIe siècle, le peintre et critique Roger de Piles dressait la table, chiffrée de 0 à 20, des quatre mérites de chaque grand peintre : la « balance des peintres ». Cette exactitude, quand elle prétend à une valeur universelle, est simplement ridicule. Nous voyons, par exemple, le défenseur de Rubens et de Titien les sacrifier quelque peu aux idoles du jour : à Le Brun ou à Lesueur. Mais quand elle se présente comme un tableau précis du goût régnant dans une époque ou un milieu donnés, elle est singulièrement précieuse à notre relativisme moderne. Plût au ciel que nous en eussions beaucoup de ce genre, tirées de plusieurs époques et de plusieurs pays, faciles à comparer entre elles ! Les critiques actuels ne cherchent-ils pas un équivalent approximatif dans l'étude des prix atteints successivement dans différentes ventes par les œuvres de chaque peintre, ou des éditions obtenues par chaque ouvrage d'un écrivain ? Autant de telles enquêtes, autant d'esquisses inavouées de

1. G. Lanson, *L'histoire littéraire* dans *La méthode dans les sciences*, 2e série, Alcan, 1911, p. 254. — Voir : D. Mornet, *Le sentiment de la nature au* XVIIIe *siècle*, 1908.

cette « méthode de critique objective » dont il est décidément plus aisé de se moquer, que de se passer.

Il ne reste plus aux critiques contemporains qu'à faire amende honorable à la sociologie. C'est le mot qui les effraie, plus que la chose. Mais nous avons vu les meilleurs d'entre eux prendre mieux conscience de leur œuvre véritable, et de sa situation exacte dans l'ensemble des disciplines modernes.

Nul n'a exprimé plus heureusement que Gustave Lanson cet état de la question. « Nous sommes, dit-il, nous autres critiques, comme M. Jourdain : nous faisons de la prose, c'est-à-dire de la sociologie, sans le savoir » : et cela est vrai de l'impressionniste comme de l'historien érudit. Même le critique dogmatique, serait-ce un Boileau par exemple, « *n'échappe au reproche d'universaliser ses impressions individuelles qu'à la condition d'avoir socialisé sa pensée* ».

Il est temps enfin d'ériger en droit ce fait bien constaté. « Toute la différence qu'il y a ici entre la critique subjective et l'histoire littéraire, dit encore Lanson, c'est que par la critique je dégage le rapport de l'œuvre à moi-même, par l'histoire le rapport de l'œuvre à l'auteur et aux divers publics devant lesquels elle a passé [1] ». Mais l'une de ces

1. G. Lanson, *L'histoire littéraire et la sociologie*, Revue de Métaphysique et de Morale, 1904. p. 624 ; 629.

relations n'est-elle pas solidaire de l'autre? Puis-je vraiment dégager mon jugement sur l'Iliade, ou sur une cathédrale gothique, de la pensée de toute une civilisation qui les a produites? Je ne le puis, à peine de contre-sens esthétique, c'est-à-dire d'erreur sur les valeurs; car il y a des illusions, des probabilités et des certitudes relatives dans ce domaine comme dans tout autre.

« L'art suppose un public », dit Hirn. Opposera-t-on l'exemple des artistes vraiment originaux et incompris de leur temps, qui ont lutté contre leur public, qui l'ont converti après en avoir été bafoués, ou bien qui n'ont jamais été réellement compris qu'après leur mort? les Wagner, les Berlioz, les Puvis de Chavannes, les Shelley, les Nietzsche? Mais il ne s'agit pas seulement ici du public contemporain, de celui qui paie, et qui suit la mode du jour, et que l'artiste véritable déteste ou méprise souvent. Il ne s'agit même pas du petit nombre des véritables connaisseurs, qui comprennent et encouragent les vrais talents, qui dirigent l'évolution ou tout au moins la suivent d'un pas égal au lieu de la retarder. Peu importe d'ailleurs ce qu'est le public objectivement: ce qui importe seulement, c'est l'idée que s'en fait l'artiste, puisque c'est là uniquement ce qui agit sur lui, si l'on fait ici abstraction de la question d'argent, trop souvent tyrannique il est vrai, mais que la pluralité des publics rend moins agissante qu'on ne croirait, du moins sur les

vraiment grands esprits : car dans cette division extrême des milieux, ils peuvent toujours s'en choisir ou s'en créer un.

Il s'agit donc ici du public que, créateurs ou appréciateurs, nous jugeons digne de l'œuvre, et réciproquement. Car c'est notre admiration personnelle même que nous nous représentons sous la forme de l'adhésion d'un public. Que voulons-nous dire, quand nous soutenons contre des indifférents que telle œuvre est belle, sinon qu'elle mérite d'être comprise d'un cercle nombreux, et, à la limite, d'une humanité unanime ? Nous en appelons au besoin de l'humanité actuelle à la postérité, c'est-à-dire à une humanité idéale, mais toujours à un public.

Et cela n'est-il pas nécessaire, puisque le vrai but éternellement reconnu de tout artiste, même quand il ne veut pas l'avouer, c'est la gloire ? Qu'est-ce qu'une gloire sans public ? La gloire pour Voltaire, c'est d'avoir pour ainsi dire centralisé les Voltairiens, la gloire pour Wagner c'est qu'il y a encore des Wagnériens. On n'en connaît point d'autre. Le jour où nul public n'attacherait une autorité supérieure au nom de Voltaire ou de Wagner, il n'y aurait plus lieu de parler de la valeur de leurs œuvres, sinon au sens historique et au passé : elle ne serait plus une réalité actuelle.

Même l'artiste dédaigné n'en appelle pas de son

milieu à lui-même, mais à la pensée d'un autre milieu : « *On ne s'affranchit de la tyrannie de son public que par la représentation d'un autre public*[1] ».

Nous ne pensons pas toujours la valeur esthétique sous la forme d'un succès actuel, mais toujours d'un succès possible. Nous la pensons toujours *sous la catégorie de la sociabilité*. C'est pourquoi elle est chose sociale dans son fond.

Si donc la « valeur » esthétique a pour mesure ce qu'on désigne par le vieux mot de « gloire », si c'est par là qu'elle devient une réalité objective et historique, il faut dire aussi qu'elle devient par là une réalité sociologique, puisque l'essence de toute société c'est l'organisation sanctionnée : l'admiration ou le ridicule, le succès ou l'insuccès, la réputation ou l'oubli ne sont-ils pas pour les « consciences esthétiques » les plus dures des sanctions sociales, plus sensibles cent fois aux esprits prédisposés, qu'une récompense ou une peine matérielles ?

Comme toutes les autres sanctions, les sanctions esthétiques sont les signes extérieurs d'un état de conscience interne, d'une obligation : leur effet par conséquent plus qu'elles ne sont leur cause, comme tend à le croire un utilitarisme empirique et assez grossier, avec lequel il faut se garder de confondre la doctrine sociologique.

1. G. Lanson, *ibid.*, p. 627.

Il ne reste plus qu'à distinguer dans ces réalités objectives, comme dans toutes les autres, celles qui sont bien organisées, stables et résistantes, et que l'on appelle pour cela *vraies;* et celles que l'on convient d'appeler illusoires ou *fausses*, parce qu'elles sont plus variables, moins solidement organisées et dans un milieu plus mal défini ou plus instable. Ainsi l'impression du moment n'a que peu d'autorité pour l'individu, comme la mode du jour pour la société. Mais elle en acquiert dans la mesure où d'autres impressions viennent la vérifier peu à peu, et où par conséquent elle est consacrée et devient traditionnelle, au moins dans un milieu donné.

N'en est-il pas de même pour toute autre sorte de valeur, scientifique ou morale par exemple? Une hypothèse ou une impulsion du cœur, ont-elles d'autres critériums de valeur que la vérification par les sens, la raison ou la conscience d'autrui, faute de quoi rien ne nous garantit que nous ne sommes pas dans une illusion, comme il arrive dans tout rêve ou toute suggestion, faute d'un contrôle extérieur à notre conscience?

C'est ce qui fait la part très réelle de vérité qu'il y a dans le vieux dogmatisme traditionaliste, sous cette réserve capitale, que seul un relativisme intégral et bien informé échappe au reproche de se faire la tradition qu'il veut, parmi toutes les traditions possibles et réelles : c'est-à-dire de subor-

donner arbitrairement la tradition à son goût personnel, pour le plaisir de le justifier après coup. « Les vraiment belles choses, dit Sainte-Beuve, paraissent de plus en plus telles en s'avançant dans la vie et à mesure qu'on a plus comparé. » Rien de mieux que les sentiers pour l'enfance et l'adolescence, disait-il encore ; mais il faut tôt ou tard passer, comme tout ce qui compte y a passé, par les grands chemins, c'est-à-dire par « les admirations légitimes et consacrées [1] ».

Boileau indiquait encore le vrai point de vue lorsqu'il disait des anciens : « En réalité, l'estime que l'on fait d'eux ne se règle point par le temps qu'il y a que leurs ouvrages durent, mais par le temps qu'il y a qu'on les admire [2] ».

En définitive, la valeur esthétique d'une œuvre n'*est* pas ; elle *devient*, elle *se fait*, elle *vit* ou *meurt* perpétuellement. Elle n'est, dans l'individu qui la pense, que la manifestation d'une pression exercée par un milieu social : vraie aux yeux du public qui l'impose actuellement; illusoire ou simplement vraisemblable, si elle ne se fonde, chez l'individu qui la pense, que sur la représentation d'un public idéal, possible, futur ou même passé. Mais dans tous les cas, il n'y a valeur que s'il y a représentation d'un public. En dehors, il y a plaisir,

1. Sainte-Beuve, *De la Tradition en Littérature* : *Causeries du Lundi*, t. VI. — *Portraits littéraires*, 1844, t. I, p. 465.

2. Boileau, *VII° Réflexion critique* sur Longin.

attrait, caprice individuel, conviction, volonté réfléchie, tout ce que l'on voudra, et qui peut être fort intense, très conforme à notre nature et même irrésistible, comme la pente de la moindre résistance; mais il n'y a pas ce sentiment spécial d'une obligation, d'une autorité qui nous dépasse, d'un idéal à conquérir qui nous résiste, auquel nous nous subordonnons et nous sacrifions au besoin, qui nous tire hors de nous et au-dessus de nous, en exprimant d'ailleurs de notre nature personnelle ce qu'elle a de meilleur, ce qui la fait se dépasser elle-même.

L'universalité prétendue des dogmatiques absolus, l'unité de nature d'êtres personnels, c'est-à-dire par définition sans commune mesure entre eux, cette chimère antinomique des individualistes, devient donc pour le relativisme bien compris une généralité organisée, sanctionnée, socialisée. L'absence d'exceptions n'a rien de respectable par elle-même. C'est l'organisation et la solidarité qui fournissent seules les sources d'un sentiment impératif, c'est-à-dire d'une valeur.

La conclusion de notre recherche peut se résumer brièvement. — *Dans notre âge scientifique, l'esthétique, cette philosophie de la critique d'art, ou ne sera pas, ou, dépassant l'impressionnisme, elle sera dogmatique. — Le dogmatisme ne sera qu'une survivance attardée du traditionalisme, s'il ne devient, d'absolu, relativiste. — Le relativisme esthétique*

enfin ne sera complet que s'il s'étend vraiment à toutes les relations; et il en est d'autres qu'individuelles ou même inter-individuelles : c'est-à-dire qu'il impliquera nécessairement de plus en plus le point de vue sociologique.

Telle est la signification la plus haute que dégage à la fois l'œuvre de nos historiens et de nos grands critiques contemporains, — depuis les plus impressionnistes jusqu'aux plus dogmatiques, — et celle des esthéticiens récents les plus méthodiques. C'est pourquoi il faut espérer de la convergence nouvelle de ces trois disciplines, unies en une *Philosophie de la critique d'art*, le véritable avenir de l'esthétique moderne.

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

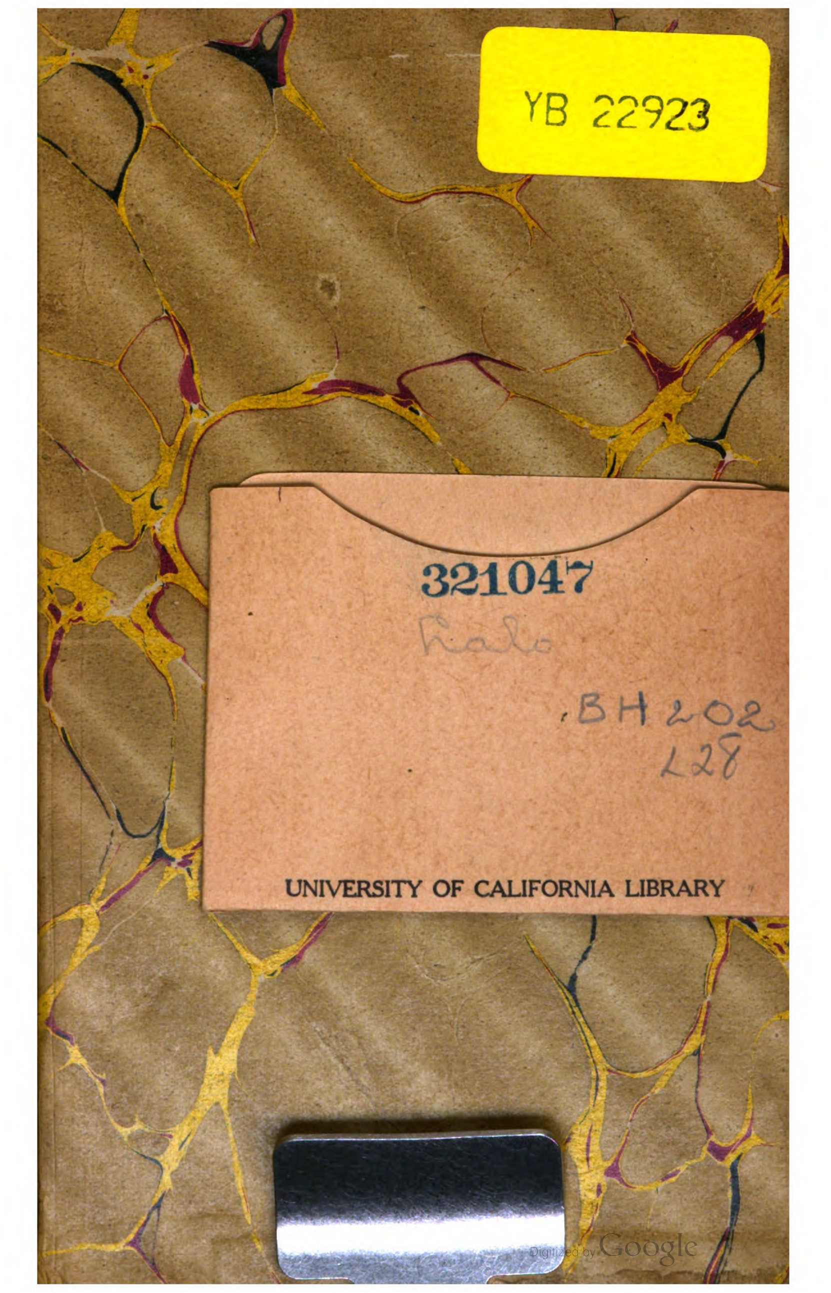
LA VALEUR ESTHÉTIQUE

QUATRIÈME PARTIE

L'IMPRESSIONNISME ET LE DOGMATISME

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r

7h



YB 22923
321047
BH 202
L28
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Digitized by Google

